SHAKESPEARE

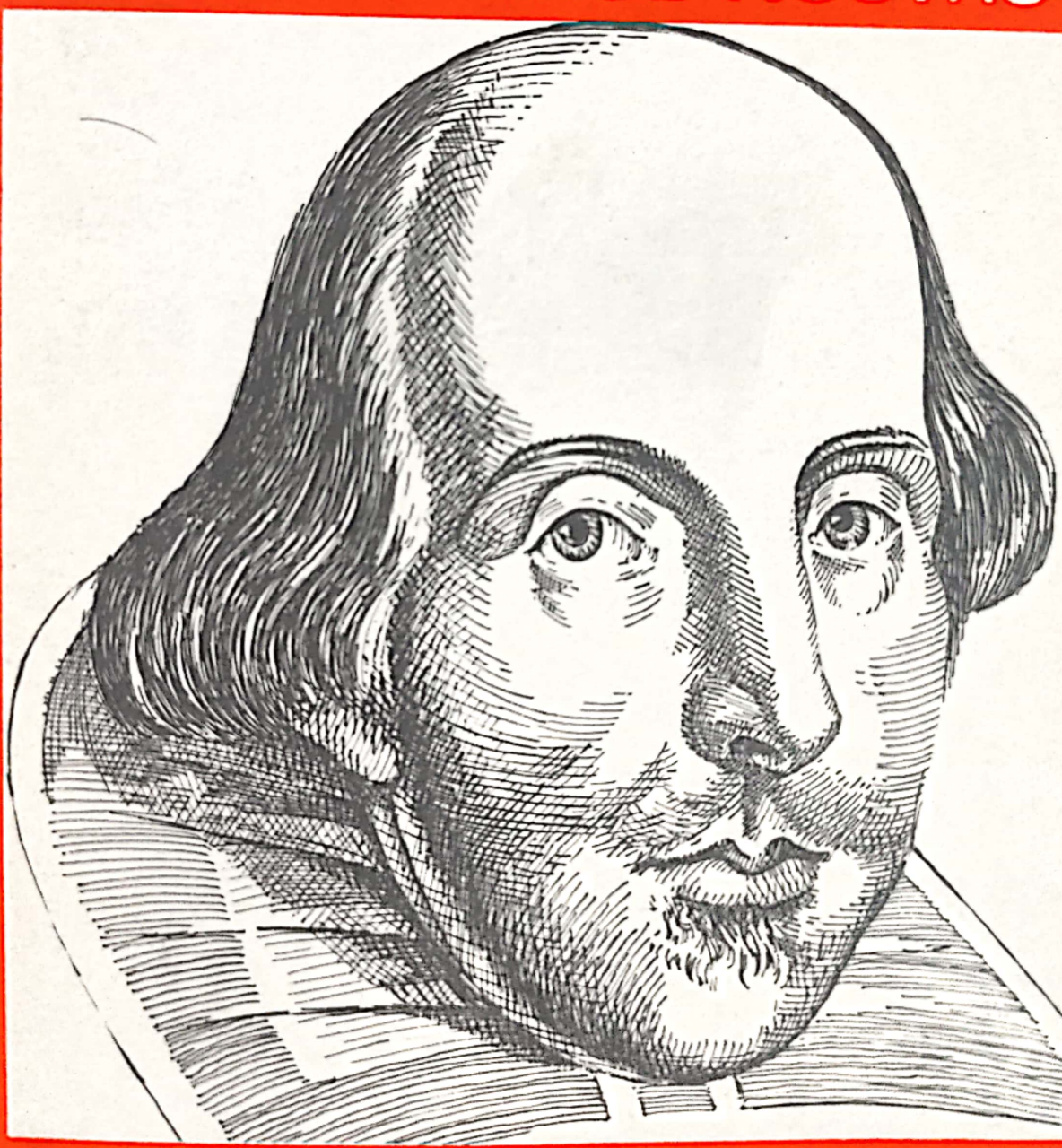
un psiholog modern

de

MIHAI RĂDULESCU

CONTEMPORANUL NOSTRU

CONTEMPORANUL NOSTRU



EDITURA ALBATROS

SHAKESPEARE —

un psiholog modern

DE

MIHAI RĂDULESCU

EDITURA ALBATROS • BUCUREȘTI • 1979

Scanned with OKEN Scanner

O mărturisire

Ar fi nepotrivit, poate, ca acest eseu să debuteze cu o destăinuire. Totuși, dacă aș face-o, aș fi iertat dinainte: cititorul cu care dialogăm trăiește generoasa vîrstă a mărturisirilor. Dealtfel, eseu fiind, parantezele autorului sînt subînțelese, chiar dacă prima este introdusă înainte de însuși începutul lucrării în sine.

Așadar, aveam 16 ani: anii celor dintîi întrebări. Unul dintre profesorii mei s-a interesat ce doream să ajung în viață.

— Pînă să pot hotărî cine voi fi, am răspuns, aș vrea să știu cine sînt.

Formulată în mii de chipuri, aceeași frămîntare, transpusă în cuvinte naive atunci de către mine, renaște cu fiecare adolescent, ca o podoabă a tinereții sale pe cale de maturizare.

— Citește opera lui Shakespeare, m-a sfătuit dascălul meu; o să afli în ea multe lămuriri referitoare chiar și la tine.

— Cum se poate?! m-am mirat eu într-o jenată bîiguială. (Poate că fusese și puțină impertinență în replica anterioară, scontînd să scot astfel în evidență propria mea seriozitate, ca să nu spun „superioritate".) Și am adăugat, ca pentru mine:

— Personajele lui Shakespeare, după cîte am văzut și eu pe scenă, sînt eroii unor drame cu adulți...

Scanned with OKEN Scanner

— Cu actori adulți, vrei să spui. Dacă citești piesele cu atenție, vei vedea că aproape toate personajele sale principale sînt de o seamă cu tine: Romeo, Cordelia, Desdemona, Ofelia; nu are rost să le iau pe toate la rînd. Cîteodată aduce la rampă și copii. Pubertatea constituie una dintre vîrstele pe care le-a îndrăgit cel mai mult, iar maturizarea timpurie, o temă de predilecție. Ascultă-mă, nu vei găsi prieten mai îngăduitor, nici sfetnic mai priceput. Nimeni n-a cunoscut mai bine decît el sufletul tînărului.

Am rămas pe gînduri. Pînă atunci Shakespeare fusese pentru mine cel mai mare dramaturg, dar nu și cel mai iubit. Încercasem în mai multe rînduri să citesc cîte ceva de el: profuzia imaginilor poetice mă înghețase, iar epoca desfășurării intrigilor, îndepărtată prin atîtea veacuri de timpurile noastre, accentua calitatea fantezistă a celor pe care voia să le comunice. Shakespeare un autor descifrînd sufletele generației mele? un contemporan? Eram pe punctul de a înlătura ideea cu indignare, de nu ar fi fost marea încredere nutrită față de opiniile acelui profesor.

Încă o dată am deschis un volum al dramaturgului englez, în căutarea renascentistului iubitor de oameni, recomandat cu atîta căldură, dar îmi era teamă de structura barocului din edificiile sale de cuvinte, atît de străină sufletului tăios al adolescentului din mine. Am deschis cartea și nu am mai părăsit-o. Niciodată.

Din clipa aceea am citit cu alți ochi. Anterior, fie că voisem să mă distrez, fie să mă informez. Acum, căutam Omul. Pe mine însumi. Și l-am întîlnit. M-am întîlnit. În fiece literă tipărită. Entuziasmul m-a purtat ca un torent, pînă la o contopire atît de totală, încît, într-o noapte, după un regal al lecturii, am exclamat: Shakespeare sînt eu! (ce cuvinte monstruoase). Nu aș mai avea nici o considerație față de mine dacă nu aș fi adăugat de îndată: Shakespeare sîntem noi. Toți!

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, Shakespeare m-a ajutat să mă cunosc, după cum m-a ajutat să îi cunosc pe cei din jurul meu. Nimeni nu lipsește din scrierile sale. Luptătorul, decăzutul, avîntatul, uneltitorul, îndrăgostitul, cinicul, sacrificatul, călăul, revoluționarul, tiranul, subjugatul, învingătorul, savantul, nulitatea, poetul, farsorul, curajosul, lașul, cinstitul, perfidul, bunul, răul, dreptul, intrigantul, sănătosul, bolnavul, iubitorul, indiferentul, seriosul, capriciosul, lucidul, visătorul, eroul, fricosul. Fiecare dintre aceștia alcătuiește o lume de sine stătătoare dar și o parte (cîteodată infimă, cîteodată majoră) din psihologia oricăruia dintre noi. Cheile acestor lumi și ale acestor unghere sufletești le descopeream, și continui să le descopăr, în slovele puse pe hîrtie de către William Shakespeare.

La început am descifrat caracterul. Mai tîrziu legi.

Cum despre caractere în opera lui William Shakespeare s-au publicat nenumărate cărți, iar despre legile psihologiei umane oglindite în ea tot atîtea, experiența mea se dovedea universală, regăsind-o în trăirile tuturor celor care analizaseră scrierile lui. Uitînd de unde plecasem, am socotit teatrul său, pînă nu de mult, un bun al omenirii, definitiv cucerit și asimilat. Cînd, iată, stînd de vorbă cu un tînăr, îl aud spunînd pe neașteptate: *aș vrea să mă cunosc*. Nu este cazul să repet aci sfatul pe care i l-am dat.

*
* *

Deoarece acest sfat poate fi adresat tuturor tinerilor, ca aceștia să dobîndească certitudinea că opera lui Shakespeare este cu adevărat o Carte a Omului, ne-am îngăduit să o analizăm, în continuare, în comparație cu o sumă de afirmații ale psihologiei moderne. Nu credem că astfel ajutăm prea mult la realizarea cunoașterii de sine și a omului în general. În schimb, deschidem două porți deodată: atît cea a psihologiei, cît și aceea a universului shakespearian. Poate că atenția

Scanned with OKEN Scanner

tînărului cititor va fi solicitată să rămînă tot timpul încordată. Poate nu îi oferim suficiente digresiuni odihnitoare. Dar știm că nici nu le dorește. Atunci cînd te afli pe calea învățăturilor despre Om, gluma și răgazul nu-și mai găsesc locul. Și mai bine decît de oricine acest lucru este cunoscut de tînărul însetat să descifreze realitatea.

În acest scop, am închegat un modest eseu. Nădăjduim să fie socotit mai mult decît atît.

*
* *

Cei care scriu despre Shakespeare se străduiesc să explice cititorului că englezul a fost un mare om de litere. Pentru noi, William Shakespeare nu este scriitor; e viață. S-a emis ipoteza că Shakespeare nu este autorul *Operelor* lui Shakespeare; viața nu are autor. Viața, că poartă numele lui Homer, Cervantes, Balzac, Dostoievski, Mauriac, trebuie trăită și studiată, nu atribuită. Dealtfel, nu viața ascultă de legile esteticii; raportul este invers: ea le generează.

Dacă în acest tom nu ne preocupă critica *Operei* shakespeariene, cu atît mai puțin purtăm grija unei priviri critice asupra psihologiei.

Încercăm doar schița unui portret: portretul curiozității shakespeariene raportată la psihicul uman. Dacă portretul impresionist deșurubează mecanismul celui realist, înlocuindu-l cu rezultatele practice ale cîtorva cercetări privind legile opticii, dacă portretul cubist pune în locul acestora un număr de constatări din domeniul geometriei și al dinamicii, noi vom încerca să desenăm cu liniile intereselor specificate chipul modelului nostru. În comparație cu nenumăratele portrete vii, academice, romanțate, monografice ori romanești, îndulcind veghiile cărturărești ale iubitorilor de cărți frumoase, lucrarea noastră va folosi o tehnică mai puțin uzuală: aceea a inversării perspectivei, socotind că aceasta îngăduie să se perceapă trăsături rămase în umbră în maies-

tuoasele și suculentele portrete în ulei semnate de către confraţii noştri. Ce presupune această tehnică? Nu prezentarea dezvoltării psihologiei din epoca dramaturgului pînă în zilele noastre, ci demonstrarea faptului că psihologia dezvăluită de scriitor a dobîndit în zilele noastre avantajul unei rigori clasificative nesperate (ea izbuteşte să se împartă pe sine însăşi în nenumărate sertăraşe, uitînd de tezaurul iniţial al *Operelor complete;* acestea îşi aşteaptă locul în capitolul I al unei istorii mai generoasă, din viitor, discutînd evoluţia gîndirii umane asupra gîndirii umane).

Credem în îndemnul: „Cunoaşte-te pe tine însuţi" ca unică fereastră deschisă către adevăr. Dar credem că există o uşă de descuiat înainte de a te îndrepta către ea. Pe aceasta scrie: „Cunoaşte-ţi scriitorii". Ei sînt singurii scafandri cărora le este îngăduit să coboare în apele străine de odihnă ale sufletului omenesc (mai există şi compozitorii şi plasticienii, dar aceştia au porţile lor secrete, limbajurile lor misterioase, greu de luminat în cadrul unei experienţe atît de directă ca aceea pe care o propunem). Cunoaşte-ţi scriitorii şi vei vedea chipul psihicului uman în oglinda enigmatică a surîsului lor.

Aşadar, deschidem *Operele* lui Shakespeare ca să înţelegem psihologia modernă mai bine. Există domenii ale celei din urmă în care să nu fi arat plugul dramaturgului? Ne îndoim. Există în lumea shakespeariană aspecte ale psihicului uman neprelucrate de către psihologii contemporani? Este cert. Cu o fărîmă dintr-o fărîmă ne amărîm noi înşine de ani de zile. Am numit-o: gîndirea dihotomică-antonimică, iar analiza ei constituie una dintre preocupările unei ştiinţe posibile: stilistica antropologică. Nu vom osteni amabilul cititor al acestui eseu cu teorii criptice. Vom enunţa pe scurt părerea noastră şi o vom exemplifica tot pe scurt. În schimb, vom lămuri, „pe cît de amplu, pe atît de succint" (ne fie iertată această structură dihotomică-antonimică) faptul că

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare fiind viaţă, este şi tărîmul psihologiei totale, pe cînd psihologia propriu-zisă constituie un ghem de teorii, experimente şi măsurători, utile ca să poţi lipi etichete pe borcanele în care aduni „reacţii psihice similare, în condiţii similare".

*
* *

Pentru că am apucat să menţionăm şi modesta noastră contribuţie la îmbogăţirea cunoştinţelor despre psihicul uman pe marginea textelor shakespeariene şi am dobîndit şi îngăduinţa tînărului cititor de a o menţiona cînd se va dovedi utilă înţelegerii *Operei* discutate, se ridică o întrebare firească ce se impune elucidată de la bun început: de ce stilistica antropologică? Există oare mai multe stilistici?

Ca să ne lămurim, să deschidem cîteva dicţionare, căci se prea poate să nu fim obişnuiţi cu acest termen mai deloc. Stilistica, în sensul curent, este „*o disciplină care studiază mijloacele de exprimare ale unei colectivităţi, ale unui domeniu de activitate, ale unui scriitor, din punctul de vedere al conţinutului afectiv, al expresivităţii sau din punctele de vedere al calităţilor şi normelor lor*" (DEX, 1975). Dar mai este (mai simplu): „*studiul stilului din punctul de vedere al calităţilor şi regulilor sale*" (DLRM, 1958). Sau, şi mai restrîns: „*studiul ştiinţific al procedeelor stilului*" (*Petit Larousse*, 1967). Aceleaşi dicţionare pomenesc modul special de exprimare într-un anume domeniu, cu anumite scopuri, exprimarea aleasă, comportarea nobilă, ţinînd de buna-creştere (*Concise Oxford Dictionary*, 1966), particularităţile manifestării individuale ori de grup, a unui popor, felul de a fi al aceloraşi ş.a.m.d. Singurul punct comun al tuturor acestor definiţii peste care am trecut în grabă pare să fie: exprimarea. În pofida definiţiei citate la început, socotim că, totuşi, nu exprimarea constituie scopul cercetărilor stilistice, ci „modul" ei. De pe

Scanned with OKEN Scanner

acum se dovedesc posibile mai multe stilistici sau ramuri ale ei, după varietatea (incompletă) a profilului schiţat mai sus.

Între acestea, stilistica antropologică s-ar cuveni să se preocupe de modul de a fi, de a acţiona, de a se comporta, pe scurt, de a se exprima pe sine (nu este o tautologie), al omului văzut în evoluţia lui naturală. (Bănuim că cititorul nostru este curios, parafrazîndu-l pe Camil Petrescu, de a vedea idei născîndu-se, căci şi această geneză oglindeşte, în felul său, mecanismele psihologiei umane.)

Să încercăm a sta puţin de vorbă cu marele naturalist francez şi întemeietor al stilisticii moderne, Buffon, să vedem în ce măsură ne poate da dreptate. De la prima propoziţie cu care ne întîmpină, îl auzim rostind: „*stilul este omul însuşi*“[1]. Această propoziţie se referă la calitatea stilului literar. Dar, dezvoltînd formula, Buffon se grăbeşte să certifice stilului cu mult mai mult decît un simplu rol estetic; prin el se săvîrşeşte exprimarea: „*stilul nu este decît ordinea şi mişcarea impusă propriilor gînduri. Dacă le înlănţuim din aproape, dacă le strîngem, stilul devine ferm, nervos şi concis; dacă le lăsăm să se urmeze agale şi să nu se întîlnească decît sub zodia cuvintelor, fie ele cît de elegante, stilul va fi difuz, lax şi împiedicat*“ (p. 11). Fiecărei structuri de raţionamente îi corespunde o haină stilistică unică. Astfel stînd lucrurile, analiza stilistică trebuie să ducă la dezvăluirea structurărilor unice raţionale evidenţiată prin stil. Suprafaţa este efectul conţinutului, conţinutul fiind cauza suprafeţei. E ca un joc de copii.

În viziunea omului de ştiinţă francez opera literară (şi, desigur, orice operă artistică) constituie rezultatul colaborării „geniului“, „discernămîntului“, „sagacităţii“ şi a „operaţiilor intelectuale“ promovate de ele. Aşadar, analiza operei

1. Buffon, *Discours sur le style*, Paris, Librairie M. Hattier (1920), p. 17.

nu poate decît să pună în lumină aceste operaţii ce i-au stat la origină.

Şi ce legătură au acestea cu Shakespeare, deşi legătura dintre stilistică şi psihologie pare vădită? se va întreba cititorul nostru. (Iată un punct cîştigat, căci nu există încă o ramură stilistică a psihologiei.) Legătura devine evidentă de îndată ce ne aplecăm asupra oricărei pagini semnate de către marele dramaturg. Să luăm, de pildă, următorul fragment din *Cum vă place* (III, 2) în traducerea lui Virgil Teodorescu. „*Rosalinda:* (...) *Timpul n-are acelaşi mers pentru toţi oamenii. Şi am să-ţi spun îndată cu cine merge Timpul în buiestru, cu cine la trap, cu cine în galop şi, în sfîrşit, cu cine stă pe loc. Orlando: Spune-mi, te rog, cu cine merge la trap? Rosalinda: Ei bine, află că merge-n trap sîcîitor cu fata mare, de la logodnă pîn' la cununie. De-ar fi doar un răstimp de şapte zile, atît de greu se mişcă Timpul, că cele şapte zile-i par lungi cît şapte ani. Orlando: În buiestru cu cine merge Timpul? Rosalinda: Cu popa care nu-nţelege boabă latineşte şi cu bogatul care nu e bolnav de gută: căci neavînd habar de-nvăţătură, întîiul adoarme cît ai zice peşte, iar celălalt, scutit de suferinţă, în veselie viaţa şi-o trăieşte. Unul nu simte povara învăţăturii searbede şi obositoare, iar celălalt nu duce-n circă povara lipsurilor ucigătoare. Deci cu aceştia doi Timpul merge în buiestru.*"[1] Nu are rost să continuăm citatul încă o dată pe atîta de lung. Cît am citat este suficient pentru a afirma că metafora explicitează realitatea. Metafora iese din făgaşul raţionamentelor. Şi, totuşi, ea face înţelegerea realităţii mai limpede. O exprimare, o modalitate de exprimare aparte de exprimarea logică, dar nu mai puţin utilă cunoaşterii. Exprimarea logică este posi-

1. Acest citat şi următoarele din capitolul introductiv, precum şi extrasele antologice (cu excepţia lui *Hamlet)* sînt preluate din ediţia: Shakespeare, *Opere*, vol. 1—11, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955—1963. În celelalte capitole am folosit traduceri proprii.

Scanned with OKEN Scanner

bilă pentru că intelectul este dotat cu capacitatea unei gîndiri logice. Dar exprimarea metaforică? Spunem: „o floare de fată". Dacă o putem spune, mai întîi o putem concepe; dacă o putem concepe înseamnă că am surprins realitatea în această viziune. Această viziune nefiind logică, înseamnă că nu am folosit gîndirea logică pentru construirea acestei reprezentări. Atunci, ce gîndire am folosit? Nu există decît un răspuns: o gîndire stilistică — gîndirea metaforică. Și, la fel, se poate afirma că pentru fiecare familie de figuri de stil este probabil să existe o gîndire stilistică specifică (gîndirea hiperbolică, gîndirea metonimică etc.). Dar aceste gîndiri nu se manifestă decît prin crearea figurilor de stil? Să ne reîntoarcem la Buffon care are ceva de spus în legătură cu această ultimă nedumerire a noastră.

Probleme de stil nu ridică numai operele de artă. Comportamentul uman va oglindi în aceeași măsură *„ordinea și mișcarea impusă propriilor gînduri"* (p. 17). Mai mult, expresia artistică nu este decît un caz particular al comportamentului uman; că este comportament lingvistic, pictural, muzical etc. sau cel mai banal comportament al omului care se trezește, căruia îi este foame, care iubește, fiecare dintre acestea sînt oglindiri fără retuș ale gîndirii.

Buffon scrie: *„Acești oameni simt cu tărie, sînt afectați în aceeași măsură, o semnalează viguros în exterior, și, prin mijlocirea unei impresiuni strict mecanice, ei transmit celorlalți entuziasmul și afecțiunile lor. Avem de-a face cu trupul care grăiește trupului: toate mișcările, toate semnele participă și slujesc în chip egal"* (p. 10). Nu discernem în acest text numai înțelesul că alături de vorbire omul dispune de tot atîtea mijloace de comunicare cîte tipuri de contacte stabilește cu celelalte viețuitoare sau, mai bine spus, cu realitatea (ar fi insuficient și inexact să ne limităm la contactele cu semenii), ci și că în organizarea tuturor acestor mijloace de comunicare, adică în stilul comportamental, se reflectă structurarea

Scanned with OKEN Scanner

gîndirii şi, chiar mai mult, a trăirilor sale. De aci deducem că întîlnirea a două sau mai multe comportamente crează o situaţie analizabilă din punctul de vedere stilistic.

Cele de mai sus constituie temeiul ştiinţific care ne îndrituieşte să afirmăm că figura de stil nu apare numai în limbaj dar şi ca figură de comportament sau situaţională. Fiecărei figuri de stil nu îi poate corespunde decît o operaţie *specifică* a gîndirii. Întîlnim deseori în istoria literară opinia conform căreia o operă de artă constituie amplificarea unei anumite figuri de stil. O figură sau alta sintetizează existenţa unui grup uman mai mic sau mai mare; nu spunem că „poeţii trăiesc cu capul în nori"? Anticii nu se jeluiau: *homo homini lupus?* Astfel de figuri de stil divulgă existenţa unor gîndiri paralogice a căror demonstraţie este tocmai existenţa lor. Analiza stilistică nu se poate rezuma la o simplă îndeletnicire statistico-estetică; ea se cade să ne conducă la înlănţuirile intelectuale ce au generat aceste propoziţii nelogice dar nu mai puţin adevărate şi care, fiecare în parte, alcătuiesc un sistem original de recepţionare a realităţii. Iată scopul *stilisticei antropologice.*

* * *

Pentru că tot am fost învoiţi să explicăm punctul nostru de vedere în analiza cîtorva dintre mai puţin discutatele dileme shakespeariene, vom invita atît de răbdătorul nostru cititor să mai facă împreună cu noi cîţiva paşi, ceea ce ne va îngădui să limpezim cele ce înţelegem prin gîndire dihotomică-antonimică. În *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine* găsim structura: „*În mine vezi şi grindeni şi seninuri*" (*Regele*, V, 3, vol. 8, p. 159). Vorbitorul propune coexistenţa în sine a două obiecte distincte şi opuse, ceea ce ar corespunde cu definiţia elementară a antonimelor. În schimb, în *Viaţa şi moartea regelui Ioan* aflăm structura: „*Pentru mine / război e pacea*" (*Constance*, III, 1, vol. 1, p. 103). Vorbitoarea propune

Scanned with OKEN Scanner

o identitate, de fapt un singur obiect cu două aspecte simultan opuse. Structuri de tipul celor din urmă, aproape fără număr în piesele lui Shakespeare, sînt variat catalogate[1], dar mai ales confundate cu antonimele (poate și pentru că antonimele pot fi însoțite de simultaneitate, specificată, după cum se întîmplă în exemplul următor, ori subînțeleasă ca în zona universalelor: *Vrei să-mi pui în spinare în același timp treaba lui Dumnezeu și treaba dracului*", exclamă *Lafeu* în *Totu-i bine cînd sfîrșește bine*, V, 2, vol. 8, p. 156; în schimb, simultaneitatea celor două aspecte opuse este implicită în figura remarcată de noi: „*Tabloul ăsta are două fețe, / Pe una e Gorgona, pe cealaltă / Îl văd pe Marte*", constată Cleopatra, în *Antoniu și Cleopatra*, II, 5, vol. 9, p. 232. Mai mult, antonimele pot fi determinate modal astfel încît să sugereze unitatea: „*Urzeala vieții noastre e umplută cu fire-amestecate: laolaltă-s binele și răul*", filozofează *Întîiul nobil* din *Totu-i bine cînd sfîrșește bine*, IV, 3, p. 128; însă este o impresie falsă: ne aflăm în fața a ceea ce matematica numește o mulțime. La fel, figura noastră poate părea, cîteodată, antonimie: „*Dar cîntecul prin harul său / Preschimbă rău-n bine și binele în rău*", laudă muzica *Ducele* din *După faptă și răsplată*, IV, 1, vol. 9, p. 104; ideea aceasta nu poate fi altfel enunțată; eliminarea sau înlocuirea predicatului ar duce la schimbarea ideii. Dar preschimbarea „răului în bine și a binelui în rău" necesită o cîtime de timp cînd răul este simultan binelui; mai mult, binele este presupus în rău, ca alt aspect potențial al lui și viceversa, fără de care preschimbarea nu ar fi cu putință.) Am numit această figură descoperită: *dihotomia-*

1. Sister Miriam Joseph, c.s.c., în *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, New York and London, Hafner Publishing Company, 1966, sub titlul *Contraries and Contradictories*, înșiră și exemplifică 11 figuri, bizuindu-se atît pe textele epocii, cît și pe cele shakespeariene.

Scanned with OKEN Scanner

antonimică[1]. (Parcă vedem chipurile cititorilor crispîndu-se: iarăşi termeni dificili? doar a fost vorba..., ar vrea să spună. Îi asigurăm că buna înţelegere a acestor termeni asigură o lectură rapidă şi clară a paginilor ce urmează.)

În dicţionar, *dihotomia* este explicată după cum urmează: „*mod de diviziune a anumitor tulpine în ramuri bifurcate*" *(Larousse, op. cit.)*. Acest termen, preluat din botanică, circulă în literatura de estetică şi teorie literară, reţinîndu-i-se cîteodată doar noţiunea dualului, alteori ca sinonim pentru antonimie, uitîndu-se că iniţial desemna o bifurcare, adică dobîndirea a două existenţe simultane fără ca acest proces să infirme prezenţa unităţii primare şi nepărăsite. Noi îl folosim ţinînd seama de completarea făcută şi indicînd prin adjectivul ataşat tocmai antiteza dintre aspectele rezultînd din bifurcare.

Să revenim asupra exemplelor shakespeariene, să ne obişnuim cu figura în spatele căreia, conform tezei stilisticei antropologice, stă o gîndire specifică, lesne de urmărit în piesele studiate mai jos.

„*T r o i l u s: Dar cînd voi spune cum am uneltit, / Nu voi minţi, vestind un adevăr? / (...) Cresida să fi fost? U l i s e: Eu nu chem duhuri. T r o i l u s: Nu, n-a fost ea. U l i s e: Ea fără doar şi poate. T r o i l u s: Tăgăduind, nu-nseamnă că-s nebun. U l i s e: Nici eu. A fost Cresida adineauri. T r o i l u s: De dragul cinstei femeieşti, nu crede! / Gîndeşte-te că am avut o mamă; / Bîrfelii ce-o urzesc gurile rele / Nu-i da prilej prin ea să osîndească / Tot neamul ei, şi spune: «N-a fost ea!» U l i s e: Dar ce-a făcut ca să-ţi păteze mama? T r o i l u s: Nimic, nimic — de n-a fost ea aceasta (...) / Cresida — ea? Nu — e Cresida lui. / Nu-i ea, de are suflet frumuseţea! / De-i sufletul dreptarul jurămîntii. / Şi-s sfinte*

1. Mulţumim profesoarei noastre Zoe Dumitrescu-Buşulenga, lui N. Balotă, Leon Levîţchi şi Mihai Nasta care ne-au îndrumat şi susţinut moralul pînă la realizarea tezei de doctorat cu această temă.

Scanned with OKEN Scanner

jurămintele, şi zeii / Se-mbată de-al sfinţeniei nectar, / Şi-n unitate însăşi e o lege, / Nu-i ea, nu-i ea! Sminteală-a judecăţii / Ce stărui pentru şi-mpotriva ta! / Chezaş de două ori! Prin tine mintea / Se poate răzvrăti făr' să se piardă, / Iar nebunia. E... şi nu-i Cresida. / Ciudată-i lupta ce se dă în mine: Ceva ce nu se poate împărţi / E mai furcat ca cerul şi pământul; / Şi, totuşi, hăul despărţirii lor / Nu are-o crăpătură ca să lase, / Să treacă firul fin al Ariadnei.“ (*Troilus şi Cresida*, V, 2, în româneşte de Leon Levi̯tchi, vol. 8, p. 545—547). Remarcăm chinurile minţii care nu-şi recunoaşte o structură multiplă (*„Şi-n unitate însăşi e o lege!“*) şi care conferind unei singure făpturi două aspecte distincte şi opuse (deşi e *„ceva ce nu se poate împărţi“*, este şi ceva *„mai furcat ca cerul şi pământul“*), angelica iubită dar şi înşelătoarea care „pătează“ spiţa femeiască şi noţiunea curăţiei maternităţii, se simte aproape de *„sminteală“*, de *„nebunie“*. Într-adevăr, apariţia neaşteptată a acestui tip de gîndire în trama uzuală a logicii poate dezechilibra[1] sau împinge către nebunie, după cum vom vedea că stau lucrurile cu Othello. Aşadar, finalul citatului nostru conţine mai mult decît o explicaţie a respectivei figuri de stil: el prezintă însăşi o analiză, purtînd semnătura marelui William Shakespeare, a trăirii aceluia care îşi surprinde o gîndire dihotomică-antonimică dominîndu-i raţiunea.

După cum a constatat cititorul singur, textul reprezintă o concretizare a unei atitudini a dubiului, ea fiind generată de o stare de spirit cinică sau sceptică (Ulise) şi provocînd în receptor o reacţie pesimistă. Am numit astfel de dihotomii-antonimice: *negative*.

Pozitive fiind, ele constituie concretizarea unei stări de euforie, iar în receptor provoacă o reacţie optimistă. În

1. Vezi analiza *Eseurilor* lui Bacon, în articolul nostru: *Gîndirea dihotomică-antonimică în literatura elisabetană*, în „Limbile moderne în şcoală“, 1975, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine, *Regele* prezintă *Dianei* inelul: „*Îl cunoşti? A fost al lui cîndva. Diana: Eu i l-am dat, fiind cu el în pat* (...). *Regele:* (...) *Inelul, spui, al tău era? Diana: Da, sire. Regele: De unde cumpărat, sau dat de cine? Diana: Nu mi-a fost dat şi nu l-am cumpărat. Regele: Luat cu-mprumut era? Diana: Nici cu-mprumut! Regele: Atunci l-ai găsit? Diana: Nu l-am găsit! Regele: De nu era al tău pe nici o cale, / Cum de i-l daşi? Diana: Nu i l-am dat nicicînd.*“ Posesorul inelului era de faţă, în judecată, iar *Diana*, referindu-se la el, continuă să se joace de-a v-aţi ascunselea, exultînd: „*Fiindcă-i vinovat şi totuşi nu e. / El ar putea jura că m-am culcat. / Eu jur că sînt fecioară şi n-o ştie (...) Iar pe domnul, / Ce m-a nedreptăţit, cum bine ştie, / Deşi nu mi-a făcut vreun rău vreodată, / Îl slobozesc pe loc. Nici nu visează / Că, pîngărindu-mi patul de fecioară / Atunci, soţia şi-a lăsat-o grea. / Şi moartă cum e, simte-n pîntec plod. / Ghici ghicitoarea mea: ce-i mort, dă rod!*“ (V, 3, în româneşte de Ion Frunzetti, vol. 8, p. 169—175).

Structurile *neutre* sînt construcţii ale scriitorului care nu urmăreşte prin ele comunicarea unei stări de spirit a vreunui personaj. Fac parte din vasta grupare a jocurilor de cuvinte, sînt întrucîtva gratuite. „*Apemantus: ...Hei, poete! Poetul: Ce face filozoful? Apemantus: Minţi! Poetul: Adică nu eşti filozof? Apemantus: Sînt. Poetul: Atunci nu mint. Apemantus: Nu eşti poet? Poetul: Ba da. Apemantus: Atunci, minţi*“ (*Timon din Atena*, I, 1, în româneşte de Dan Duţescu şi Leon Levi̯chi, vol. 10, p. 518—519).

Din punctul de vedere al conştiinţei, dihotomia-antonimică poate fi a) *inconştientă*: „*Rosalinda (către duce): Ia-mă, tată, căci a ta sînt. (Către Orlando): Ia-mă, Orlando, căci sînt a ta*“. (*Cum vă place*, V, 4, vol. 7, p. 501); tînăra vorbeşte conform impulsurilor inimii, neştiind că prin aceasta semnifică o trăire cu două aspecte simultan opuse; b) *con-*

Scanned with OKEN Scanner

ştientizată: „*Mi-s rude amîndoi: stăpîn mi-e unul. / Jurata datorie mă îndeamnă / Să-l apăr: celălalt îmi e nepotul. / De rege oropsit, iar cugetu-mi / Şi înrudirea noastră-i dă dreptate./ Ei, încotro s-o luăm?...*“ (*Richard II, York*, III, 2, în româneşte de Mihnea Gheorghiu, vol. 2, p. 53); ne aflăm în faţa a exact aceleiaşi situaţii, trecută însă prin proba minţii; conştientizarea ei nu o înlesneşte, dimpotrivă, trăitorul percepe în sine angoasa; c) *voluntară: „Olivia: Te rog să-mi spui doar, ce crezi despre mine? Viola: Că crezi a fi ce-ntr-adevăr nu eşti. Olivia: Acelaşi lucru cred şi eu de tine. Viola: Şi ai dreptate: nu-s ce par a fi. Olivia: Aş vrea să fii ce-aş fi dorit să fii*“ (*A douăsprezecea noapte sau Ce doriţi*, III, 1, în româneşte de Mihnea Gheorghiu, vol. 7, p. 286).

Indusă ori *dedusă* poate fi din punct de vedere intelectual. Spunem că este *indusă* atunci cînd este provocată de o gîndire dihotomică-antonimică străină. „*Pandarus:* (...) *Elena însăşi se jura mai zilele trecute că Troilus, cu toată faţa lui oacheşă — trebuie să recunosc că aşa e — la o adică nu e oacheşă. Cresida: Ba da, e oacheşă. Pandarus: Pe legea mea, că spun adevărul, este şi nu este oacheşă. Cresida: Ca să spun adevărul, e adevărat şi nu e adevărat*“ (*Troilus şi Cresida*, I, 2, în româneşte de Leon Levi̯chi, vol. 8, p. 397). Ultimele vorbe ale Cresidei sînt induse de ezitările lui Pandarus; le imită, voit, ca să evidenţieze absurdul celor auzite. *Dedusă* este cînd exprimă rezultatul unei analize a împrejurărilor sau trăirilor: „*Cine / În sînge drept îşi pune mîntuirea, / În sînge o găseşte mincinoasă*“, afirmă Pandulph (*Regele Ioan*, III, 4, vol. 1, p. 123). Orice dihotomie-antonimică, *indusă* ori *dedusă*, poate fi *acceptată* sau *respinsă* de minte. Dacă este *acceptată* ea produce altele, în lanţ. Oare ideile enunţate în textul următor nu puteau fi comunicate şi prin alte mijloace stilistice? Totuşi, William Shakespeare a preferat repetiţia figurii de început, pentru a

o face mai pregnantă (gîndind ca stilist) şi pentru că aceasta este tocmai caracteristica *acceptării* ei (gîndind ca psiholog): „*Faci din credinţă-un duşman al credinţei, / Şi cu zavera-n-caieri legămîntul, / Cu legămîntul, limba cu ea însăşi / (...) Tot ce-ai jurat e împotriva ta / Şi nici nu poate fi ţinut de tine: / Căci ceea ce-ai jurat a face rău / Nu-i rău cînd e făcut cum se cuvine; / Şi, neîndeplinit, cînd e spre rău, / E-ndeplinit mai bine neţinîndu-l. / Cînd ţi-ai luat un scop greşit, mai bine / E să-l greşeşti. Deşi nu dă de-a dreptul, / Poteca ocolită e tot dreaptă; / Cum focul stinge focu-n rana arsă. (...) / De-un adevăr de care nu eşti sigur / Nu poţi jura decît să nu juri strîmb; / Batjocură-ar fi altfel jurămîntul! / Tu, însă, ai jurat să juri doar strîmb, / Cu-atît mai strîmb, cu cît ţii jurămîntul*“ (idem, III, 1, în româneşte de Dan Botta, vol. 1, p. 110).

În privinţa acceptării de către conştiinţă (acceptarea sau respingerea sînt hotărîri adoptate într-o zonă afectivă a acesteia), că este indusă ori dedusă, dihotomia-antonimică poate fi, din punct de vedere al intensităţii, *malignă* sau *benignă*. De această intensitate depinde proliferarea ei. Dacă este benignă, ea nu generează alte surate şi nici nu descumpăneşte gîndirea logică. Dacă e malignă, duce la ambele efecte.

Cît priveşte forma, figura noastră de limbaj poate fi *simplă*, *dezvoltată* şi *artificială*. Pentru lămurirea celor dintîi doi termeni, exemplul este suficient. „*Da, o iubesc şi o urăsc*“ (*Cymbeline*, *Cloten*, III, 5, vol. 2, p. 100) de comparat cu următoarele replici: „*T a l b o t: Rîd, doamnă, că te-nşeli / Crezînd c-ai prins mai mult decît o umbră... C o n t e s a: Cum, Talbot, nu eşti tu? T a l b o t: Ba da, sînt eu. C o n t e s a: Deci ţiu făptura ta, nu umbra? T a l b o t: Nu, / Căci sînt doar umbră-a ceea ce sînt eu / Fiinţa mea întreagă nu-i aici, / Căci ce vezi tu e doar o mică parte / Şi cea mai mică-a omului din mine. / De-ar fi aicea Talbot în fiinţă, / Înfăţişarea lui măreaţă, vastă, / Nu i-ar putea-o prinde-aco-*

Scanned with OKEN Scanner

perișul. Contesa: Vorbește în enigme-acest flecar... / Tu vrei să fii aici și totuși nu ești! / Cum vrei să-mpaci aceste două fețe? Talbot: Am să vă dau de-ndată dezlegarea. (Sună din corn. Vuiet de tobe. Bubuit de tun. Porțile castelului sînt zdrobite. Pătrund soldați.) Ce spuneți, doamnă? Oare-acum, credeți / Că umbra doar din Talbot ați văzut-o? / Priviți-i brațele și mușchii, vlaga, / Ființa care gîturile-njugă, / Vă spulberă orașe, fortărețe / Și vi le nimicește într-o clipă" (*Henric al VI-lea*, p. I, II, 3, în românește de Barbu Solacolu, vol. 6, p. 50—52). Prin cel de-al treilea termen înțelegem o construcție lingvistică artificială ce conține în același cuvînt noțiunea simbolizată și negarea ei, cum ar fi „*Unomnia*", cuvînt prin care Francesco Patrizzi (1529—1597) desemna cauza primă. În *Regele Lear*, *Nebunul* se adresează rigăi în 17 rînduri cu apelațiunea: *nuncle* (I, 4, 5, II, 4, III, 2, 4, 6), aceasta din clipa cînd moștenitoarele bătrînului rege și-au dovedit nerecunoștința; or, *uncle* (unchiule) era, pe vremea bardului englez, un termen de reverență (cum s-au păstrat în limba română: moșule, nene, unchiule, tușă etc.), iar *n* definește negarea, după un model consacrat al limbii engleze: *ever — never* (vreodată — niciodată), *or — nor* (sau — nici), *either — neither* (oricare — nici unul) etc.

Finalmente, mai aflăm o împărțire posibilă, din punctul de vedere al manifestării. Pînă acum am urmărit structurile dihotomice-antonimice *de limbaj*. În cursul paginilor ce urmează vom avea cu prisosință prilejul să analizăm structurile *comportamentale* și *situaționale*. Totuși, este util să dăm de pe acum o pildă. Următoarea exclamație a lui *Winchester* lămurește un comportament: „*altul mi-este gîndul decît vorba*" (*Henric al VI-lea*, p. 1. III, 1, vol. 6., p. 72). Măștile și travestiurile bîntuind Renașterea concretizează tocmai acest comportament. Jean Rousset[1] caracterizează renascen-

1. În *Literatura barocului în Franța. Circe și păunul*, în românește de Constantin Teacă, București, Editura Univers, 1976, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

tistul ca fiind „*convins că nu este niciodată întru totul ceea ce este sau pare a fi, ascunzîndu-şi faţa sub o mască de care se serveşte atît de bine încît nu se mai poate şti care este masca şi care faţa cea adevărată.*“

Pentru ca să pretindem că în spatele tuturor acestor figuri de limbaj, comportamentale şi situaţionale, există o gîndire specifică a cărei *Weltanschauung* este: realitatea are două aspecte simultan opuse, trebuie ca ea, aidoma tuturor gîndirilor stilistice, să activeze în toate domeniile de manifestare ale omului. Cercetări în sferele psihiatriei, sociologiei, artelor plastice ne confirmă această ipoteză. Vom adăuga un singur exemplu, din lingvistică. Cu foarte mult timp în urmă, atunci cînd nici prin gînd nu ne trecea ce evoluţie bogată în roade avea să aibă constatarea noastră, redactînd în colaborare cu Andrei Bantaş (al cărui student eram încă) *Capcanele vocabularului englez*[1], am fost izbiţi de caracteristica anumitor cuvinte ce păreau, în mod inexplicabil, să conţină germenele dihotomizării-antonimice. Ne referim la însăşi tema cărţii noastre, categoria lexicală *false friends*[2], cuvinte cu formă identică sau aproape, din cadrul unei singure limbi sau a mai multora, dar avînd origine comună, cuvinte ce dobîndesc, în timp, două sensuri mult deosebite, dacă nu chiar opuse. Ideea, odată însămînţată, a dat roade în lingvistica română[3]. Alexandru Graur a consacrat terme-

1. Editura ştiinţifică, 1967.
2. „Prietenii perfizi“ în traducerea lui Leon Leviţchi (*Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1975), cu prilejul menţionării lucrării acesteia (p. 36—37).
3. Vezi: Silvia Pandelescu, *Dificultăţi ale lexicului francez*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1969; Doina Condrea-Derer, *Dificultăţi ale limbii italiene*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1973; Victor Vascenco, *Dificultăţi ale lexicului rus, elemente de semantică contrastivă*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1975.

nul „capcane“ preluîndu-l[1]. Vom vedea ulterior, discutînd despre *Hamlet*, că acest termen nu face decît să denumească o scornire a gîndirii dihotomice-antonimice, obsedantă pentru existența personajelor shakespeariene.

Stadiul cercetărilor noastre nu a ajuns la analiza totalității modurilor de autoexprimare a omului, țintă a stilisticii antropologice, ci, pentru moment, la dovedirea existenței gîndirilor stilistice alături de cea logică. Iar în acest eseu, pe lîngă demonstrațiile privind rădăcinile shakespeariene ale psihologiei moderne, pe care ni le-am propus, vom încerca, prin scurte inserții în teritoriul gîndirii dihotomice-antonimice, să luminăm și cîteva dintre metodele și descifrările stilisticei antropologice.

*
* *

Nădăjduim să nu fi abuzat de răbdarea tînărului cititor care a acceptat să ne urmărească pînă aici. Am făgăduit să îl lămurim „pe cît de amplu, pe atît de succint“ asupra celor gîndite de noi. În privința caracterului amplu al paginilor precedente răbdarea sa încercată își va spune cuvîntul; în privința caracterului succint, îl rugăm pe cel interesat să răsfoiască și alte lucrări ale noastre, mult mai dezvoltate[2].

---

1. Alexandru Graur, *„Capcanele“ limbii române*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1976.

2. În afara articolului citat la pagina 17, a se vedea și: Mihai Rădulescu, *O tragedie a cunoașterii: Othello*, în „Limbile moderne în școală“, vol. I, 1973, p. 67; *Stilistica antropologică. O aplicație: Gîndirea dihotomică-antonimică*, în „Revista de istorie și teorie literară“, tomul 24, nr. 4, 1975, p. 487; *Un message hindou dans une miniature arménienne*, în „Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts“, tome XII, Bucarest, 1976, p. 105—111; *Un problème de stylistique antropologique: „La grotte intérieure“*, în „Revista de istorie și teorie literară“, tomul 27, nr. 2, 1978 p. 189; *Ibsen și fotografia* în „România literară“, nr. 40, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

Satisfacţia pe care i-o propunem este de a putea verifica spusele noastre prin el însuşi, fie în privinţa analizei literaturii ca reflectare a psihicului uman, fie în analiza fiinţei umane în totalitatea tiparelor ei comportamentale ca exprimînd însăşi gîndirea, mult mai complexă decît poate fi bănuită. William Shakespeare îl aşteaptă la porţile „cunoaşterii de sine".

Scanned with OKEN Scanner

Experimentul lui Hamlet și alte experimente

Dar, mai înainte de a da cuvîntul lui Shakespeare, să vedem care este punctul de vedere contemporan asupra temei enunțată în titlu. Experimentul presupune provocarea unei situații special create pentru observarea obiectelor și fenomenelor urmărite: acestea sînt izolate de mediul lor uzual tocmai în vederea cercetării. „*Observația constă în urmărirea intenționată și sistematică a unui obiect sau fenomen*“[1]. Ea, fiind subiectivă, influențează și interpretările. Wundt a insistat cu entuziasm asupra ei: „*Cea mai bună experiență ar fi aceea în care observația personală joacă rolul preponderent și în care acțiunea experimentală externă nu ar avea decît valoarea unui mijloc capabil să facă posibilă observarea personală.*“[2]

Or, nu cunoașterea acestui adevăr psihologic îl decide pe fostul student al Universității din Wittemberg, Hamlet, prințul Danemarcei, să nu mai încerce a rezolva dubiile sale pe cale rațională, ci să purceadă la observarea directă a reacțiilor conștiinței lui Claudius, unchiul său, atunci cînd aceasta este supusă acțiunii unor împrejurări artificiale,

---

1. Victor Țîrcovnicu, *Pedagogia generală*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 28.
2. W. Wundt, *Hypnotisme et suggestion, étude critique*, trad. (...) par A. Keller, Paris, Felix Alcan Éditeur, 1893, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

create special în vederea reeditării abominabilei crime făptuită cîndva asupra tatălui său?

Vom vedea că Hamlet stabileşte datele unui experiment perfect. Şi spunînd „perfect" nu exagerăm, căci el suplineşte subiectivitatea inerentă observării printr-un observator de control: Horatio.

Să pătrundem în umbra coridoarelor reci ale castelului. Polonius îi anunţă vestea cea bună: a sosit o trupă de actori. Înneguratul prinţ îi cunoaşte. Se bucură. Vederea lor îi turbură apele unor amintiri de mult amorţite. Din mîlul memoriei se ridică la suprafaţă sentimentul a ceva ştiut de mult şi uitat, care i-ar putea sluji acum. Proiectul unui experiment se conturează, încă vag. Era o piesă. Nici titlul, nici subiectul ei nu şi le aminteşte. În legătură cu spectacolul care îi persecută gîndurile, răsar în conştiinţa sa simţăminte, judecăţi de valoare şi sociologice, impresii legate de atmosfera piesei şi de opinia publică privitoare la ea; nu îşi aminteşte nimic din dramă însă, cu o incertitudine de specialist, solicită o anumită tiradă, indicînd toate detaliile necesare identificării ei. Să îl lăsăm singur cu eforturile sale de a scoate la lumină cele amorţite în subconştient, pe care teama sa de adevăr le refuză, intuind rolul ce îl vor juca în dezvăluirea crimei implicînd-o pe însăşi mama sa: „*Te-am auzit cîndva rostind o tiradă, dar niciodată nu a fost rostită pe o scenă; ori dacă a fost, nu s-a-ntîmplat aceasta mai mult de o singură dată; căci, îmi amintesc precis, piesa nu plăcea mulţimii; era cum ar fi icrele negre pentru gloată; însă, după părerea mea şi-a altora, care se pricepeau mult mai bine ca mine în treburi dintr-acestea, a fost o piesă excelentă, bine împărţită în scene, compusă cu tot atîta simplitate cît şi dibăcie. Îmi amintesc, din spusele cuiva, că versurile n-aveau poante ce să dea savoare întregului, dar n-aveau nici întortochieri în frază care să-l facă vinovat pe autor de afectare; stilul său a fost considerat onest; pe cît de unitar, pe-atît de blînd, iar*

piesa a fost socotită cu mult mai frumoasă decît drăguță. O anume tiradă mi s-a întipărit în suflet mai abitir ca orice altceva; era o istorisire a lui Aeneas pentru Didona; îndeosebi cînd îi vorbește acesteia despre măcelărirea lui Priam. Dacă o mai porți în memorie, începe cu stihul acesta; stai să văd, stai să văd... Cumplitul Pyrrhus, fiara hyrcaniană... Nu-i asta; începe cu Pyrrhus" (II, 2, p. 859).[1] Este limpede că prințul știe mult mai multe despre cele pe care le menționează decît ar ști un om obișnuit despre o piesă (și cîți dintre noi cunosc pe de rost o tiradă „ascultată" o singură dată? or, el tocmai urmează să recite primele două versuri). Totuși, deși își amintește o mie de circumstanțe, după cum se întîmplă în cazul oricărui lapsus, nu poate rememora nici titlul, nici subiectul piesei (este sigur că e vorba în ea despre Aeneas, Didona și Priam, dar nu face legătura cu războiul troian!). Condițiile fiziologice explică în bună parte acest lapsus; oboseala fizică resimțită în urma evenimentelor aduse de moartea ce i-a lovit familia, ori cea provocată de posibilitatea răzbunării, care îl frămîntă; dezechilibrul nervos și excitația cerebrală, pricinuite de viziunea spectrului și de întrebările ce i-au urmat. Vădit, condițiile fiziologice constituie baza lapsusului, dar el este altfel motivat. Există în Hamlet o tendință de a uita înspăimîntătoarele întîmplări din familia sa. O altă tendință este aceea de a da în vileag aceste întîmplări și de a face dreptate. În detaliatele sale rememorări și în dorința de a asculta tirada pentru a cîntări măsura în care i-ar putea sluji planul experimentului, citim cea din urmă tendință. În faptul că nu știe titlul, subiectul ori autorul piesei, o descifrăm pe cea dintîi. (Lapsusurile sînt „*produse cu ajutorul sau, mai curînd, prin opoziția a*

1. Acest citat și următoarele sînt traduse după: William Shakespeare, *The Complete Works of* —, London, Abbey Library, f.a.

două intenții deosebite."[1]) Remarcăm comportamentul său absurd, în formularea lui logică: Hamlet vrea și nu vrea să i se reamintească despre moartea tatălui său și despre cum ar fi trebuit să se poarte mama lui. (În textul recitat, Hecuba este disperată.) Vrea și nu vrea. (Ce formulare dihotomică-antonimică!)

Versurile ascultate îl zguduie cum nu se aștepta (decît la nivelul subconștientului). Polonius oprește elanul actorului: „*Privește! cum și-a schimbat culoarea și are lacrimi în ochi. Te rog, destul*" (II, 2, p. 860). Aceste lacrimi i-au revelat adevărul prințului moștenitor al tronului Danemarcei. Uitase, deoarece voia să-și amintească. Uitase, pentru că voia să știe. Ideea experimentului îi fulgeră prin bezna minții. Concediază trupa. Îl oprește, însă, pe directorul ei: „*Ascultă, bătrîne prieten, poți juca «Uciderea lui Gonzago?» Primul actor: Da, milord. Hamlet: O jucăm mîine seară. La nevoie ai putea învăța o tiradă de douăsprezece-șaisprezece versuri, pe care aș scri-o în vederea introducerii ei, bineînțeles. Primul actor: Da, milord*" *(idem)*. Nu aflăm care sînt acestea, dintre toate cîte se vor reprezenta pe scena ridicată în grabă la Elsinore. Dar avem certitudinea că ele „izolează unele aspecte" ale întîmplării recente și zguduitoare datorită căreia Claudius și-a dobîndit cu mîrșăvie tronul. „*La treabă minte! — Am auzit/Că ființe vinovate stînd la teatru/ Au fost atîta de izbite de / Ce au văzut pe scenă-ncît pe dată/ Recunoscură făr-de-legea lor./ Căci crima fără limbă va vorbi/ C-un nefiresc organ*" (II, 2, p. 861). Într-adevăr, aflăm de la Thomas Heywood, din *Justificarea actorului*, că multe astfel de mărturisiri au avut loc în public. Fericite vremuri cînd actorii erau atît de dedicați artei lor încît au luat locul judelui ori al confesorului, trezind conștiința cu o forță în stare să înfrîngă orice zăgaz al groazei de pedeapsă!

1. Dr. Sigm. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. (...) par Dr. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1926, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

Cît am făcut noi această paranteză, planul experimentului s-a precizat. Hamlet continuă: „*Voi pune-aceşti actori / Să joace-n faţa unchiului ceva / Aidoma crimei împotriva tatei; / Voi observa privirile-i estimp.*“ De îndată am sesizat cuvîntul cheie: observarea. „*Îl perpelesc; de-ar fi doar să păleasca, / Îmi ştiu destinul.*“ Apoi explică de ce anume este experimentul necesar: se teme să nu fi fost victima unei înşelătorii ce să îi fi impus ideea crimei; voieşte să verifice: „*piesa este-acel ceva / În care-oi prinde-a regelui conştiinţă.*“ Şi „*acel ceva*“ se numeşte: *Cursa de şoareci* (III, 2, p. 865). Cum a fost meşterită această cursă de şoareci pe care noi preferăm să o numim experiment, am văzut. Ea va izvodi o situaţie artificială în care să se repete crima unchiului său. Condiţiile naturale sînt schimbate şi situaţia este provocată şi izolată pe scenă. Dar nu crima constituie obiectul observării, ci reflectarea ei în conştiinţa ucigaşului, observare presupunînd mult mai multă fineţe, perspicacitate şi detaşare. Tocmai de absenţa celei din urmă calităţi se teme prinţul. Se ştie prea ancorat în bănuielile sale, prea înnămolit în ură, prea subiectiv. Şi aici geniul lui William Shakespeare depăşeşte mărginirile uzuale ale experimentatorului om de ştiinţă. (Nu ne-a parvenit vestea despre prea numeroşi savanţi solicitînd un al doilea observator alături de ei, datorită îndoielilor ce le aveau privitor la propria-le capacitate. „*Diseară dăm o piesă-n faţa regelui; / O scenă se apropie de situaţia / De care ţi-am vorbit: a tatei moarte; / Te rog, de cum începe actu-acela, / Cu toată profunzimea sufletului / Observă-mi unchiul*“ (III, 2, p. 863). Îl pune la curent cu ipoteza demascării posibile, fără a încerca să îl convingă de vinovăţia subiectului, lucru foarte important pentru vădirea condiţiilor de puritate absolută a metodei de investigare. „*Acordă-i toată-atenţia; / La rîndul meu privirile-aţintesc / Pe chipu-i; dup-aceea amîndoi / I-om judeca-mpreună-nfăţişarea*“ *(idem)*.

Scanned with OKEN Scanner

O ultimă precauție: „*Vin pentru piesă; neatent se cade / Să fiu; găsește-ți locul*“ *(id.)*.

Experimentul decurge după cum s-a prevăzut. Hamlet, nerăbdător, jubilează de pe acum. Ultima lui replică, dinaintea pantomimei descriind crima, se referă la un oarecare *hobby-horse*, introdus în text, parcă, în spiritul nebuniei caracterizîndu-i vorbirea. Comentatorii nu îl bagă în seamă sau dau explicații etnografice, cum ar fi următoarea: „*Printre jocurile cîmpenești ale lunii mai, se numără și un cal de lemn* (hobby-horse) *care, atunci cînd puritanismul discredită acest fel de jocuri, fu citat de către poeți și compozitorii de balade drept pildă a ridicolului sectei.*“[1] Explicația nu face decît să încurce lucrurile. Aluzia are evident două tăișuri: 1. Claudius va fi uitat precum ridicolul cal de lemn; dar și (amenințarea plutește în aer) 2. a fost odată un cal de lemn, demult uitat, care a distrus o cetate și pe-al său rege; ne referim la calul troian. Hamlet însuși l-a pomenit pe Priam.

Prințul va exulta cînd regele, urlînd, o să ceară torțe pentru a părăsi, pe neașteptate, sala. Confruntarea observațiilor devine o etapă inutilă. Replicile par fragmente din bucuria descoperitorului. Psihologia grupului intim, acea capacitate a celor apropiați de a se înțelege din priviri, silabe, gesturi abia schițate[2], trece pe primul plan. *Hamlet: „Ți-ai dat seama? Horatio: Foarte bine, milord. Hamlet: Cînd s-a vorbit de otrăvire? Horatio: L-am urmărit foarte atent*“ (III, 2, p. 865). Și Hamlet izbucnește în rîs.

S-ar cuveni ca acest experiment perfect să fie coroborat cu cel anterior lui, căci nu există scenă importantă în teatrul

1. William Shakespeare, *Oeuvres dramatiques de* —, trad. (...) par Georges Duval, Paris, Ernest Flammarion, f.a., tome premier, p. 59. nota nr. 1.

2 Vezi: Mihai Rădulescu, *Personajele lui Ibsen. Studiu stilistic antropologic*, în „Studii și cercetări de istoria artei. Seria: Teatru, muzică, cinematografie“, tomul 25, 1978, p. 131.

Scanned with OKEN Scanner

lui Shakespeare care să nu fie precedată de o repetiție generală. „*Regele: Gertrudă dulce, lasă-ne și tu; / În taină am trimis după Hamlet, / S-o poată întîlni pe-Ofelia. / Eu și cu tatăl ei, spioni legali, / Îi vom pîndi, văzînd dar nevăzuți, / Putînd cinstit să judecăm ce-și spun / Chiar din purtarea lui să cumpănim / De suferă din dragoste sau dacă / E alta pricina*“ (III, 1, p. 861). Planul altui experiment. Fenomenul de studiat (nu reflectarea lui, etapă superioară și mult mai dificilă, de aici și ordinea distribuirii lor) este provocat, condițiile lui sînt schimbate după necesitățile concluziilor de tras și el e izolat de restul vieții lui Hamlet. Dar cît este de deosebit de celălalt! Diferența se ascunde într-un singur cuvînt: „cinstit“, acesta fiind înțeles invers de către cei doi propunători de experimente (atenție la reflectarea gîndirii dihotomice-antonimice!). Căci Polonius a calificat rivalul politic al lui Claudius după cum urmează: „*Nebun e-al vostru nobil fiu. / Eu nebunie-i zic*“ (II, 2, p. 856). Iar puțin mai departe: „*Nebun să-i zicem, deci; și ne rămîne / S-aflăm o cauză din ăst efect*“. Să îi zicem rivalului politic nebun. Apoi să explicăm nebunia lui. Îndărătul „cinstei“ celor doi „spioni legali“ se ordonează tocmai această judecată. Iar născocitorul utilei nebunii (contrazicînd realitatea) este și făuritorul planului acestui experiment fals. *Regele:* „*Cum încercăm să facem încă-un pas? Polonius: Știți că se plimbă cîte patru ceasuri / Prin galerie? Regina: Într-adevăr, o face. Polonius: La vremea cuvenită, fata slobod; / Atunci noi doi vom sta dup-o perdea, / Privind la întîlnire*“ (II, 2, p. 857). Tot el va preciza și detaliile, pregătind-o pe Ofelia, într-o atitudine care să nu pară forțată la apariția prințului. (Sfetnicul este mai curînd regizor decît experimentator.) „*Ofelia, plimbă-te. Noi, majestate, / La loc să trecem. (Ofeliei) Cartea tu citește-o. / Că faci mișcare — solitudinea-ți / Explice*“ (III, 1, p. 861). Cît de cinstit a fost experimentul lor o clarifică dezamăgirea lui Claudius. După

Scanned with OKEN Scanner

plecarea lui Hamlet, el comentează: „*Nici ce-a vorbit, deşi puţin cam liber, / Nu seamănă-a sminteală*“ (III, 1, p. 862). Apoi, după ce-şi expune planul de a-l exila pe eventualul pretendent la tron, în Anglia (cu gîndul tainic de a pune să fie ucis), filozofează, negînd tocmai această afirmaţie, adoptînd, în chip perfid, un punct de vedere care contrazice adevărul: „*Sminteala la cei mari păzită trebuie*“ (III, 1, p. 863). (În acest comportament recunoaştem cele asupra cărora am insistat atît de îndelung în introducere.)

Deosebit de important pentru teza pe care vrem să o dovedim este faptul că şi acest experiment, mai simplu, este precedat de o altă metodă de cercetare psihologică: interviul sau ancheta orală. „*Prin această metodă se adună material despre activităţile, opiniile şi atitudinile unui grup de oameni*“[1] sau, în cazul nostru, ale unui singur om. Chiar în clipa cînd a stabilit datele spionării lui Hamlet, pe care abia am pomenit-o, acesta intră în scenă. Polonius se adresează celor doi soţi regali: „*Îndepărtaţi-vă! Vă rog, plecaţi! / Îl abordez acum. Lăsaţi pe mine*“ (II, 2, p. 857). Este prea bine cunoscut celebrul dialog în care Hamlet, jucînd rolul nebunului, îşi bate joc de bătrînul sfetnic cu suflet otrăvit.

Aşadar, în tragedia *Hamlet*, William Shakespeare prezintă, în formă dramatică, trei etape ale cercetării psihologice, în ordinea firească, adică de la simplu la complex şi de la uşor la greu (invers decît am expus noi, din necesităţi de construcţie): interviul sau ancheta orală, experimentul cu proba lui (în ambele cazuri), acesta din urmă fiind de două tipuri, a) urmăreşte comportamentul omului într-o situaţie dată şi, respectiv, b) urmăreşte reacţiile conştiinţei la o situaţie creată. Printre nenumărate acte psihice analizate se numără şi acela, atît de rareori analizat de scriitori, al lapsusului,

1. Victor Ţîrcovnicu, *op. cit.*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

ca reacție a două tendințe contradictorii, adică înțeles după cele mai moderne criterii.

Formula „teatru în teatru" a bîntuit critica și istoria literară suficient timp ca să se golească de orice conținut, rămînînd să descrie numai una dintre modalitățile formale de construcție. Desigur, este mult utilizată în teatrul shakespearian ca și în întreaga literatură a barocului. Am și întîlnit-o în Hamlet, prilej al demascării lui Claudius. După cum remarcă Zoe Dumitrescu-Bușulenga, cu finețea și profunzimea caracteristice, atunci cînd împarte *Visul unei nopți de vară* în patru zone, legătura dintre acestea este tocmai „spectacolul". Comentariul său rămîne foarte prețios. „*Oberon, regele, contemplă cele petrecute pe scena lumii și săvîrșite din porunca sa. Înzestrat cu puteri magice, el poate interveni ca un demiurg facețios ori grav, în jocul ce se desfășoară dedesubt. Înalta idee, filozofică idee a spectacolului, răsfrîntă în zonele mentală și afectivă, devine plăcerea instructivă și estetică a celor care asistă la divertismentele organizate cu prilejul nunții celor doi eroi mitologici. Iar răsfrîntă în lumea grosolană a simțurilor nelucrate, necultivate, ideea spectacolului devine parodie în care comicul nu se mai poate deosebi de tragic, actorul de personajul pe care îl reprezintă și așa mai departe. Sensorialul neluminat de rațiunea divină nu poate fi decît un tărîm al confuziilor și parodia devine simbolul, expresia comică a acestei confuzii de valori*".[1] Despre „teatru în teatru" vom mai discuta și cu ocazia întîlnirii bețivanului Sly, din *Scorpia îmblînzită*. Dar pînă atunci ne interesează o altă folosire a lui, ca recapitulare generală conștientă a evenimentului ce urmează să aibă loc, mai precis ca o tatonare experimentală a variantelor aleatorii ale viitorului posibil.

Ne aflăm în circiuma veșnic veselă care ține loc de curte rubicondului Falstaff. Acesta îl ironizează pe prințul Henry,

1. *Valori și echivalențe umanistice*, București, Editura Eminescu, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

cel din urmă fiind dator să se prezinte a doua zi înaintea tatălui său, regele. Îi recomandă să se pregătească din vreme pentru convorbirea care nu se anunţă a fi dintre cele mai prieteneşti. „*P r i n ţ u l H e n r y: Vrei să joci rolul tatei şi să-mi pui întrebări asupra felului cum îmi duc viaţa? F a l s t a f f: Oare? Îmi place. Scaunul acesta-mi va fi tron, pumnalul — sceptru, iar perna asta o s-o iau coroană*“ (*Henric al IV-lea*, partea I-a, II, 4, p. 417). Coconul regesc îşi bate joc de recuzita lui, dar lăudărosu-i amic anticipează asupra darului său actoricesc, zicînd: „*Ei bine, dacă flacăra harului nu te-a părăsit de tot, îndat-o să te simţi mişcat*“. Ei continuă pe acelaşi ton zeflemisitor, spre marea admiraţie a hangiţei şi a celorlalţi privitori, pînă cînd, pe neaşteptate, Falstaff intră în rol şi, atacînd comportarea tuturor soţilor de chefuri, începe să se laude pe sine (bun înţeles ca din gura regelui), izbutind să îl enerveze pe prinţ. Cel din urmă propune o nouă ipostază regală, luînd locul neobrăzatului său tovarăş de petreceri care preia personajul fiului risipitor. Nu mai departe de actul III, scena 2, asistăm la adevărata întîlnire dintre tată şi fiu. Noblețea atitudinii autenticului rege, ca şi noblețea scuzelor prinţului, dau măsura adevărată a deosebirii dintre parodie şi act, dintre fantezia jucăuşă a iluziei şi realitate. De unde şi o judecată de valoare devine accesibilă, ierarhizînd tatonarea experimentală a viitorului şi viitorul însuşi devenit prezent, subsumînd pe cea dintîi celui din urmă.

O altă varietate a „teatrului în teatru“, cu o mai precisă marcă de experiment, este folosirea travestiului pentru a te preschimba în spectator al vieţii altcuiva. „*P r i n ţ u l H e n r y: Cum am putea să îl vedem pe Falstaff în adevăratele-i culori fără să fim văzuţi şi noi? P o i n s: Punînd gheroc şi şorţ de piele tăbăcită şi slugărind la masa lui ca nişte chelneri*“ (*idem*, partea a II-a, II, 2, p. 443). Fără nici o provocare din partea observatorilor, Falstaff se porneşte

Scanned with OKEN Scanner

să-i ponegrească pentru ca să-şi scoată în evidenţă propriile-i calităţi, prin comparaţie. Cei doi, la un moment dat, îi întrerup pălăvrăgeala fără măsură, simulînd mînia şi încercîndu-l, ca să-i verifice mai curînd capacitatea inventivităţii, decît în căutarea unor scuze atît de zadarnice.

Tot acelaşi Falstaff cade victima Prinţului Henry şi a inseparabilului Poins, ca şi a redutabilei lor travestiri. Scopul deghizării nu mai este rîsul pe socoteala lui, ci dorinţa de a-l vedea desfăşurîndu-se în calitatea lui esenţială de mincinos. Experimentul, de data aceasta, ascultă de canoanele clasice. „*P o i n s: Acum, preabunul şi preadulcele meu prinţ de miere, să vii cu noi călare mîine: am pus la cale-o glumă pe care singur n-o s-o pot duce la capăt. Falstaff, Bardolph, Peto şi cu Gadshill or să jefuiască oamenii ceia cărora le-am şi întins cursa; tu şi cu mine nu vom fi de faţă; şi cînd vor înşfăca prada, de nu ne vine rîndul nouă să-i prădăm, să-mi tai capul acesta de pe umeri. P r i n ţ u l: Dar cum ne-om despărţi la o adică? P o i n s: Păi, noi o să plecăm mai înaintea lor oi mai pe urmă şi le dăm un loc de întîlnire, la care ne stă-n putere să nu ne prezentăm; urmează că s-or avînta ei singuri isprava să o săvîrşească şi, de îndată ce-o vor făptui, noi le cădem în spate. P r i n ţ u l: Aşa-i, dar or să ne cunoască după cai, după haine, după toate celelalte semne, ştiind că sîntem noi. P o i n s: Aş! n-or să ne vadă caii, îi leg în pădure; după ce ne despărţim de ei ne vom schimba măştile; şi, domnişorule, am nişte rase monahale, să ne ascundă portul cunoscut*“ (*idem*, partea I-a, I, 2, p. 407—408). Datele experimentului sînt stabilite. A mai rămas să i se precizeze scopul. Tot Poins vorbeşte: „*Calitatea glumei va sta în minciunile de neconceput pe care ni le va debita acest ticălos plin de-osînză, cînd ne vom întîlni la cină; cum ar fi luptat cu cel puţin treizeci; ce gărzi, ce lovituri, prin ce primejdii a trecut*“ (p. 408). Întocmai astfel se vor desfăşura lucrurile. Falstaff îşi va depăna mosorul cu ditirambice laude pentru

sine în actul III, scena 4. Pus la punct și înfățișîndu-i-se adevărul, el cade tot în picioare, recunoscînd, pasămite, că l-ar fi cunoscut pe prințul moștenitor, cînd acesta l-a atacat, dar că s-a lăsat bătut, pentru a-i face plăcere și pentru a nu păcătui ridicînd sabia împotriva suveranului său.

Parolles, personajul fanfaron din *Totu-i bine cînd sfîrșește bine*, este obiectul unui experiment similar la care participă nenumărați observatori, la el urmînd să se verifice nu numai că este fanfaron și laș, ci și trădător. Plecînd să redobîndească de la vrăjmaș o tobă a oștenilor florentini, conform unui plan prestabilit, el este prins de tovarășii săi de arme, pe care nu-i recunoaște, fiind noapte. E legat la ochi și amenințat. Tensiunea lui crește cu atît mai mult cu cît cei ce îl înconjoară vorbesc o limbă imaginară, aspră și înspăimîntătoare, unul singur dintre ei dîndu-se drept tălmaci. La întrebările acestuia, Parolles își va acoperi de ocară prietenii, protectorii și comandanții, va divulga secrete militare, pe scurt, se va dovedi cea mai josnică lichea, ignorînd că, de fapt, nu și-a părăsit tabăra (III, 6; IV, 1, 3).

Mult zgomot pentru nimic introduce un tip nou de experiment: situația artificial creată tinde să influențeze sentimentele subiecților, acestora oferindu-li-se posibilitatea de a fi observatori (fără ca ei să fie conștienți de aceasta). Bizuindu-se tocmai pe subiectivitatea inerentă observării, Shakespeare demonstrează că examinarea unei situații false poate atrage după sine concluzii la fel de false și chiar opuse întregului sistem intelectual-afectiv construit anterior. Don Pedro se adresează lui Hero: „*Te voi învăța cum s-o pui pe verișoara ta în situația de a se îndrăgosti de Benedick*". Apoi, lui Leonte și lui Claudio: „*iar eu, cu ajutorul vostru-al amîndorura, atîta-l vom pisa pe Benedick, încît, în ciuda iuțelii spiritului său și-a constipării lui, se va înamora de Beatrice* (II, 1, p. 131). Scena 3 îl prezintă pe eroul experimentului făcînd o lungă declarație antierotică. Apariția lui Don Pedro

Scanned with OKEN Scanner

și a grupului de nobili inițiați în intrigă inversează atmosfera. Toți se adună pentru a asculta un cîntec de dragoste și a face planuri de serenade. După care încep să discute despre dragostea purtată în taină de mîndra Beatrice nu mai puțin mîndrului Benedick, cel din urmă aflîndu-se într-o poziție ce-i dă posibilitatea să asculte tot, fără a fi văzut (crede el), iar cea dintîi nici visînd la o asemenea dragoste. Tot auzind laudele fetei și acuzele ce i se aduc lui personal, pentru insensibilitatea de care dă dovadă față de o atît de gingașă pasiune nemărturisită, tînărul mușcă nada exclamînd: „*Fericiți cei care, auzindu-se defăimați, își pot îndrepta cusururile*“ (II, 3, p. 133). Complotul a cîștigat prima bătălie. Cu bună chibzuială, la acest moment oportun, Beatrice este trimeasă să-l cheme la masă. Nu o face numai cu răceală, ci cu sfidare, dacă putem spune așa. Bărbatul va comenta de unul singur vorbele ei, recitîndu-le și explicîndu-le, pînă ajunge să le descopere un înțeles opus, flatîndu-i noile sentimente născute conform necesităților experimentului. „*Aha! «Împotriva voinței mele, am fost trimeasă aici să vă rog să veniți la masă»; se-ascunde un dublu înțeles într-asta. «N-am ostenit mai mult să merit aceste mulțumiri decît ați ostenit dumneavoastră, rostindu-le»; asta e ca și cînd ai spune: «Ori cîte osteneli mi-aș da pentru dumneavoastră, la fel de ușoare ar fi ca o mulțumire.» Dacă nu mi-e milă de ea sînt un ticălos; dacă n-o iubesc, sînt o Iudă. Mă duc să obțin un portret al ei*“ *(idem)*. Simultan, Beatrice este supusă aceleiași iluzii, și ei dîndu-i-se posibilitatea de a trage cu urechea la o discuție fantezistă despre așa-zisa iubire a gentilomului. Reacția este identică, ea ajungînd să-l cheme, în sinea ei, în patul nupțial (III, 1). În același timp, observăm procesul de inducere a gîndirii dihotomice-antonimice.

O variantă a acestui tip de experiment o vom întîlni în *Othello* și în *Regele Lear:* observatorul trage concluzii subiective pe marginea unor fapte incomplete, scopul experimen-

Scanned with OKEN Scanner

tatorului fiind tot schimbarea sistemului intelectual-afectiv. Dar nu are rost să anticipăm.

Experimentele expuse, departe de a epuiza tema, vădesc prin diversitatea lor deplina stăpînire teoretică și practică a dramaturgului asupra acestui mijloc de investigare psihologică pe care îl prezintă mult mai nuanțat decît orice tratat de specialitate.

Deoarece traducerile noastre au scopul de a fi exacte și argumentative, trunchierea lor furîndu-le mult din farmec, să reluăm, în continuare, cîteva dintre scenele discutate, în tălmăciri devenite clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Hamlet, prinț al Danemarcei

ACTUL II, SCENA 2 (*Fragment*)

Polonius: *Cum îi mai merge bunului meu stăpîn Hamlet?*

Hamlet: *Slavă Domnului, bine.*

Polonius: *Mă mai cunoști, măria ta?*

Hamlet: *Cum să nu! Ești un negustor de pește.*

Polonius: *Eu nu, stăpîne.*

Hamlet: *Măcar de-ai fi atît de cinstit.*

Polonius: *Cinstit, stăpîne?*

Hamlet: *Ei, domnul meu, în lumea noastră a fi cinstit înseamnă a fi unul dintr-o mie.*

Polonius: *Adevărat, stăpîne.*

Hamlet: *Căci dacă soarele dă naștere la viermi într-un cîine mort, dar'mite cînd e vorba de un hoit bun de sărutat. Ai vreo fată?*

Polonius: *Am, măria ta.*

Hamlet: *Nu lăsa s-o bată soarele. A zămisli e un har al cerului, dar nu în felul în care ar putea zămisli fata domniei-tale. Ia seama, prietene!*

Polonius: *Ce vrei să spui, măria-ta?* (Aparte.) *Merge cu gîndul la fata mea. Totuși la început nu m-a recunoscut. Mă lua drept un negustor de pește. A luat-o razna de tot. La drept vorbind, am îndurat și eu în tinerețe multe necazuri din dragoste. Aproape tot ca și el. Să-i mai spun ceva.* (Tare.) *Ce citești, măria-ta?*

Scanned with OKEN Scanner

Hamlet: *Vorbe, vorbe, vorbe.*

Polonius: *Şi despre ce e vorba, stăpîne?*

Hamlet: *Între cine şi cine?*

Polonius: *Adică despre ce e vorba în cartea pe care o citeşti măria-ta?*

Hamlet: *Vorbe de clacă, domnul meu. Pamfletarul ăsta nemernic susţine că bătrînii au bărbi cărunte, obrazuri zbîrcite, că din ochi le curge un clei vîscos ca răşina prunului, că sînt cu totul slabi la minte şi totodată au şi încheieturile slăbite. Toate acestea, domnul meu — deşi sînt pe deplin încredinţat că aşa şi este — nu se cuvine totuşi să fie aşternute pe hîrtie, fiindcă şi domnia-ta, domnul meu, ai putea fi de vîrsta meo, dacă ai da înapoi ca racul.*

Polonius (aparte): *Oricît ar părea că e nebunie ceea ce spune, e totuşi o nebunie bine chibzuită.* (Tare.) *Măria-ta, nu ai vrea să pleci din aerul ăsta?*

Hamlet: *Unde? În mormînt?*

Polonius: *Da, în odevăr, înseamnă a pleca din aer.* (Aparte.) *Ce răspunsuri pline de înţeles are uneori. E un noroc de care mai adesea are parte nebunia decît un cuget sănătos şi chibzuit, care nu le nimereşte aşa de uşor. Să-l las singur. O să pun la cale îndată un prilej de întîlnire cu fata mea.* (Tare.) *Mărite stăpîne, îmi iau cu plecăciune bun rămas.*

Hamlet: *Nici nu poţi, domnul meu, să-mi iei ceva de care să mă despart mai bucuros, în afară de viaţa mea, de viaţa mea, de viaţa mea.*

Scanned with OKEN Scanner

Polonius: *Rămîi cu bine, măria-ta.*
Hamlet: *Plicticoşi mai sînt nebunii ăştia bătrîni!*

În româneşte de Ion Vinea

(Din: William Shakespeare: *Henric al V-lea*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Poveste de iarnă*. Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 200—203.)

Scanned with OKEN Scanner

ACTUL IV, SCENA 1

Parolles: *Ce dracu m-o fi-mpins să m-apuc de isprava asta, cu readucerea tobei capturate, cînd îmi dădeam doar seama că-i cu neputinţă, şi ştiam că nu eram cîtuşi de puţin hotărît s-o fac? Trebuie să mă-mpodobesc cu niscai vînătăi şi să spun că m-am ales cu ele de pe urma isprăvii, deşi numai cu nişte biete vînătăi n-are să meargă! Parcă-i aud: „Aşa de uşor ai scăpat?“ Şi răni de-a binelea nu îndrăznesc să-mi fac. Aşa că pe unde scot cămaşa? Limbă, limbă, ar trebui să te pun în gura unei precupeţe şi să-mi cumpăr mie altă limbă, de la catîrul lui Baiazid, dacă tot flecărind mă vîri în asemenea încurcături!*

Întîiul nobil (aparte): *E cu putinţă oare să se cunoască el pe sine atît de bine, şi să fie totuşi cum e?*

Parolles: *De-ar putea s-ajungă, pentru trebuşoara asta, doar să-mi frîng spada ori să-mi sfîşii hainele!*

Întîiul nobil (aparte): *Asta nu se va-nghiţi!*

Parolles: *Sau să-mi rad barba, şi să spun c-a fost o stratagemă!?*

Scanned with OKEN Scanner

Întîiul nobil (aparte): *N-ar merge.*

Parolles; *Sau să-mi dau hainele pe gîrlă şi să spun că m-au despuiat.*

Întîiul nobil (aparte): *Greu s-ar prinde!*

Parolles: *Deşi voi jura c-am sărit pe fereastra fortăreţei...*

Întîiul nobil (aparte): *De la ce înălţime?*

Parolles: *...de la o sută optzeci de picioare înălţime...*

Întîiul nobil (aparte): *O sută optzeci de jurăminte, şi tot nu te-ar crede nimeni!*

Parolles: *De-aş putea pune mîna pe o tobă de-a inamiculuí, oricare; aş jura că-i a noastră şi c-am recucerit-o!*

Întîiul nobil (aparte): *Ai s-auzi numaidecît una!*

(Zgomote de alarmă.)

Parolles: *A! O tobă de-a inamicului!*

Întîiul nobil: Throca, movousus, cargo, cargo, cargo.

Toţi: Cargo, cargo, cargo, villianda por corbo, cargo.

Parolles: *Plătesc! Staţi! Mă răscumpăr! Nu mă legaţi la ochi!*

(Îl prind şi-l leagă la ochi.)

Întîiul soldat: Boskos thromuldo, boskos.

Parolles: *Ştiu că sînteţi din regimentul Muskos,*
Şi c-am să mor că nu pricep ce spuneţi.
De-i vrun german prin preajmă, vrun flamand,
Francez, danez, italian, vorbească-mi:
V-aş spune cum să nimiciţi Florenţa.

Scanned with OKEN Scanner

Întîiul soldat: Boskos vauvado —
Te-nțeleg și-ți pot vorbi chiar limba,
Kerelybonto — *domnule,*
Roagă-te-n gînd; șaptesprezece șișuri
Pe inimă-ți s-ațin!

Parolles: *O!*

Întîiul soldat: *Te rog, te rog!*
Manka revania dulche!

Întîiul nobil: Oskorbidulchos volivorco!

Întîiul soldat: *Vrea generalul să te cruțe însă,*
Și-așa legat la ochi, te-o duce-alături,
Să-ți afle taina. Poate-ți scapi și pielea
Dînd în vileag ce știi.

Parolles: *O, dați-mi viața,*
Și vă destăinui tot ce știu de lagăr;
Cîți sînt ai noștri, ce-au de gînd. Ehei!
Vă stă-n loc mintea de-ți afla ce știu!

Întîiul soldat: *Dar spui adevărat?*

Parolles: *De-o fi să iasă*
Că v-am mințit, puteți să mă ucideți!

Întîiul soldat: Acordo linta! *Ți se dă răgaz!*

(Iese cu Parolles între santinele. Scurt zgomot de alarmă.)

Întîiul nobil: *Fugi, dă de veste contelui Roussillon,*
Și spune-i că fazanu-i prins, și-l ținem
Legat la ochi, pîn-o sosi aicea
Cu fratele meu. Repede!

Scanned with OKEN Scanner

Al doilea soldat: *Da, sir!*

Întîiul nobil: *Mai spune-le că ne va vinde, nouă*
Pe noi! Așa să spui!

Al doilea soldat: *Întocmai, sir!*

Întîiul nobil: *Mi-l țin în beznă pînă-atunci, sub lacăt!*

(Ies.)

În românește de Ion Frunzetti

Scanned with OKEN Scanner

Scorpia cu chip de înger

Beţivul Sly este subiectul unuia dintre cele mai dramatice experimente ale marelui Will. Toropit de aburii vinului, adoarme într-un han, cu capul pe masă. Un lord, întorcîndu-se de la vînătoare şi dînd de el, îl crede mort. Această confuzie generează ideea unei şotii: „*Vom face-o experienţă cu beţivul. / Ce-aţi spune să îl ducem într-un pat, / Să-i punem straie scumpe şi inele, / Bucate-alese-alături să găsească / Şi slugi ascultătoare, la trezire? / Nu credeţi c-o să uite-otreapa cine-i?*“ (*Îmblînzirea Scorpiei*, *Prolog*, p. 245).

Laolaltă cu ceilalţi vînători, combină şi complică planul, prevede muzică la deşteptare, după cum preconiza filozoful renascentist Cardano[1], se îngrijeşte să nu lipsească parfumurile, conferă jocului decor şi fast magnific, aproape oriental, de parcă şi-ar fi amintit de întîmplări similare din *O mie şi una de nopţi*, izbuteşte să ţească o iluzie perfectă, cu regizare desăvîrşită, ca apoi: „*Să îl convingeţi că a fost nebun; / De-ar spune că e ce-i, voi vis numiţi-o / Şi că-i un prea puternic lord să creadă / (...) Vom trece timpu-n chip încîntător, / De-om şti să drămuim cu grijă toate*“ (*idem*, p. 246). Făgăduinţa Întîiului Vînător ar fi zguduitoare, dacă nu am şti să citim o comedie: „*din grija noastră / Nu va fi alt decît ce îi dăm*

1. Vezi Mihai Rădulescu, *Montaigne: Omul fără mască*, prefaţă a volumului: Montaigne, *Aforisme*, antologie, traducere şi prefaţă de— , Bucureşti, Editura Albatros (1977).

voie" *(idem)*. Zguduitoare, deoarece se pregăteşte o dramatică farsă, în care o mînă de oameni hotărăsc să convingă un biet coate-goale că nu este el însuşi, adică vor să îi răpească unicul bun, singura certitudine. Aspectul cel mai terifiant gîndit de Shakespeare este că toţi aceştia erau conştienţi că furtul şi înlocuirea personalităţii le stăteau la îndemînă, precum şi de faptul că aveau mijloacele practice de a le săvîrşi. Ca în atîtea alte rînduri, tema unei comedii este una tragică.

Ea nu este nouă, dimpotrivă, foarte veche. După cum am mai spus-o, face parte din recuzita celor *O mie şi una de nopţi* dar, şi mai mult, apare în romanul latin al epocii imperiale. Tragismul ei, însă, va fi întrezărit în epoca modernă şi va constitui o vînă tumultuoasă de inspiraţie pentru un alt geniu al dramaturgiei mondiale: Luigi Pirandello, în *Henric IV*, „testamentul" său literar. Se pare că italianul nu a fost influenţat de către englez. „*Vrei să afli cum mi-a venit ideea acestei tragedii? Întocmai cum i-a venit ideea cavalcadei personajului meu Belcredi: răsfoind o revistă ilustrată*". Scriitorul a văzut un desen reprezentînd o cavalcadă costumată şi şi-a pus întrebarea: „*Dacă unuia dintre aceşti domni deghizaţi în regi sau împăraţi i s-ar întîmpla să cadă de pe cal, să se lovească la moalele capului, să înnebunească şi să ajungă să se creadă cu adevărat personajul travestirii sale?*"[1] E păţania personajului principal al piesei, un tînăr costumat ca Henric IV. Nebunia sa evoluează timp de doisprezece ani. În întreagă această perioadă, datorită îngrijirii surorii sale, i se realizează un mediu similar celui în care a vieţuit împăratul german, în veacul XI. După vindecare, convalescentul refuză întoarcerea la realitate şi continuă să se refugieze,

1. Fragmente dintr-o scrisoare a autorului citată de Benjamin Crémieux în studiul său: *Henry IV et la dramaturgie de Luigi Pirandello*, prefaţînd traducerea sa: *Théâtre complet de* Luigi Pirandello, Paris, Gallimard, 1928, p. 10—11.

Scanned with OKEN Scanner

în următorii opt ani, în aceeași lume fantastică, după cum însuși Pirandello s-a refugiat în vizionarismul literelor, nebunia soției sale impiedicîndu-l să trăiască.

Tema *Îmblînzirii scorpiei* constituie o variantă a unei sugestii din *Hamlet*. Ne amintim că acesta a fost decretat „nebun" de către sfetnicul regesc Polonius, mijloc lesnicios de a îndepărta un rival politic. A fost etichetat nebun și, cum *„nebunia la cei mari e primejdioasă"*, urma, pur și simplu, să fie alungat de pe scena publică (în concepția lui Polonius; în concepția lui Claudius, mai puțin rafinat și mai practic, el trebuia, totuși, ucis). Bețivanul Sly nu va fi decretat nebun. Nebunia îi va fi indusă.

O știre dintr-un ziar[1] ne pune la curent cu faptul că un tînăr pilot, torturat la „Școala pentru supraviețuire, rezistență, evadare" și ajuns inapt pentru zbor, în urma tratamentului aplicat, nu a primit nici un fel de ajutor medical timp de șase luni. Atunci cînd starea gravă a sănătății sale nu mai ierta indiferența, a fost expediat unui spital militar, drept caz psihiatric. Această întîmplare contemporană ni se pare a se încadra în limitele aceluiași tip de încercare de dezumanizare. După cum comentează gazeta, astfel de unități de instrucție sînt *„destinate să transforme tînărul soldat într-o simplă mașină militară care să funcționeze perfect"*.

Geniul cel rău al lui Sly este ajutat de apariția unei trupe de actori (o altă trimitere la *Hamlet)*. Dar, pînă la intrarea lor în acțiune, de îndată ce Christopher Sly se deșteaptă înconjurat de slugi, el le spune acestora de la obraz: *„Ce! vreți să mă înnebuniți?"* (*Prolog*, 2, p. 247) și își declină adevărata identitate.

Dar nu se simte nevoia unei prea îndelungate activități depusă în vederea schimbării identității, ca să exclame: *„Sînt oare lord și-a mea-i nevasta asta? / Visez acum au*

1. „România liberă", joi 11 martie 1976.

Scanned with OKEN Scanner

pînă azi visat-am? / Nu dorm, ci văd, aud, ba chiar vorbesc;/ Miros parfumuri dulci, cu mîna pipăi, / Pe viaţa mea, sînt lord adevărat, / Nu-s spoi-tingiri şi nici Christopher Sly" (idem). La care o slugă îl încurajează: *„Ce bucurie! v-aţi venit în fire! / Venit-a vremea să ştiţi iar ce sînteţi! / De cinşpe ani c-un vis aţi tot trăit!" (idem).* Şi sărmanul om adoptă pe dată noua existenţă ce i se prezintă, deoarece amare zile din trecut l-au învăţat că viaţa merită trăită; iar viaţa care i se oferea era dintre cele mai de invidiat.

Urmează „teatrul în teatru", mijlocul cel mai subtil de provocare a crizei, pentru că tema piesei însăşi o constituie dublarea personalităţii, deci se urmăreşte inducerea acestei mutaţii prin imitaţie, aşa după cum s-a petrecut cu Don Quijote cînd a imitat nebunia melancolică a lui Amadis[1].

În Padova, două surori au ajuns la vîrsta măritişului: blonda Bianca şi Katharina — spaima bărbaţilor. Baptista Minola, tatăl lor, refuză să se despartă de cea dintîi pînă ce nu o mărită pe cea de-a doua. Gremio şi Hortensio, peţitori ai Biancăi, deci rivali, îşi dau mîna şi se socotesc prieteni, pînă vor găsi un soţ Katharinei. O primă răsturnare de situaţie: duşmanii luptă cot la cot şi slăvesc amiciţia. Nu degeaba scrisese despre lucruri mai serioase Montaigne: *„Din marile prietenii se nasc marile duşmănii"*[2]. Iniţial, lucrul pare valabil şi invers.

Lucentio, proaspăt sosit în cetate, se îndrăgosteşte la rîndul său de blajina Bianca şi hotărăşte, împreună cu valetul lui, Tranio, să se deghizeze, pentru a ajunge profesor al alesei sale, în timp ce sluga lui se va travesti în propriul ei stăpîn: *„Eu sînt satisfăcut să fiu Lucentio"* (I, 1, p. 250).

---

1. Vezi capitolul: *Metodele de inducere a mecanismelor dihotomice-antonimice ale gîndirii*, în articolul nostru citat: *Stilistica antropologică. O aplicaţie: gîndirea dihotomică-antonimică.*
2. Montaigne, *Les Essais de* — , 4 vol., Paris, Ernest Flammarion Editeur, f.a., II, 12, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

Schimbările de roluri se înmulțesc vertiginos. Padova este vizitată și de către veronezul Petruchio, venit să își caute norocul însurătorii. Cunoștința sa, Hortensio, îi pomenește despre Katharina cea rea, stîrnind astfel în el ispita de a-și încerca destinul. Și lui Hortensio i se năzare să se travestească în profesor de muzică al Biancăi. Deoarece Gremio l-a angajat pe Lucentio profesor al Biancăi și Hortensio năzuiește el însuși la un atare post, caracterul bivalent al proaspetei lor alianțe se și dezvăluie. Coborîrea din lumea fanteziei în realitatea societății contemporane lui Shakespeare nu întîrzie. Tranio, deghizat, deci, ca al treilea pretendent la mîna fiicei celei mici, intră și el în complotul celor doi gentilomi hotărîți să îl sprijine pe Petruchio pentru ca acesta să dobîndească zestrea fiicei întîi născute: „*Vă rog să ne-ntîlnim azi după-masă, / Iubita s-o sărbătorim cu vin,/ Așa cum avocații-obișnuiesc, / Vrăjmași la bară, la pahar prieteni*“ (I, 2, p. 252). Demascarea acestui tip de comportare, la Shakespeare, constituie întotdeauna o demascare a minciunii și a convențiilor subminînd relațiile sociale al căror martor necruțător era.

Iată întreg grupul înfățișîndu-se în casa lui Baptista. Petruchio, deși în cunoștință de cauză, îl întreabă pe acesta: „*N-aveți o fată, Katharina / Pe nume, virtuoasă și frumoasă?*“ (II, 1, p. 253). Și începe să înșire calități cîte în lună și în stele, toate reprezentînd, de fapt, aspectul încă necunoscut de nimeni al Katharinei, pe care va izbuti să îl scoată la iveală, cu metode speciale. Cu același prilej îl prezintă pe Licio, alias Hortensio, ca dascăl într-ale muzicii. Lucentio este și el înfățișat de către Gremio drept un savant, pe nume Cambio. Înșirăm școlărește toate aceste schimbări de identitate dificil de urmărit, pentru a evidenția bombardamentul psihic la care este supus spectatorul acestei piese, adică bețivul Sly (ne amintim că piesa se joacă în cinstea lui, preschimbat peste noapte în lord). Dealtfel tentativa de infil-

Scanned with OKEN Scanner

trare a unei noi personalități (rostul piesei este, cum am spus-o, să întărească procesul de schimbare a personalității sale) nu se oprește aici.

Pretendentul Katharinei își alcătuiește planul de luptă; acesta constă în aplicarea constantă a unei gîndiri contrazicînd necontenit gîndirea logică; o gîndire care să conceapă fără întrerupere realitatea ca avînd două chipuri simultan opuse: „*O voi curta cu duh cînd va veni. / De-o să mă-njure, eu în față-i spun / Că-i dulce cîntu-i c-al privighetorii; / De-o să se-ncrunte-oi spune că privirea-i / Ca trandafirii-n zori spălați de rouă-i; / De-a sta ca muta făr-să scoată-o vorbă,/ Eu gunguritul ei oi lăuda / Și elocința ei, nevoie mare; / De-mi zice să o șterg, îi mulțumesc / Că m-a rugat să stau o săptămînă;/ Nu vrea să se mărite?-ntreb ce zi / Ales-a la altar să mă-nsoțească*“ (II, 1, p. 254). După ce o potopește cu complimente, în spiritul deciziei luate, îi spune limpede și fără ocolișuri: „*Nu poți să-mi fii soție decît mie; / Voi face dintr-o Kate sălbatecă / O Kate ca toate cele măritate*“ (p. 255). Nici nu ar fi de mirare cu un astfel de program înainte-i! Așa se poate sminti un om sănătos, de ce nu s-ar putea face dintr-un om zănatec unul cuminte? Apoi, fără alt avertisment, fixează data nunții, tăindu-i suflul neîmblînzitei fecioare. Recunoaștem tema angajarii lui Sly pe drumul unei personalități opuse.

Din această clipă prietenia celor trei curtezani ai Biancăi se declară iarăși inimiciție. Tranio, valetul care ține locul lui Lucentio în această dispută, după ce s-a angajat în numele acestuia, fără știrea tatălui, bineînțeles, să plătească o dotă fabuloasă, în vederea cîștigării mîinii Biancăi, Tranio, spuneam, subliniază caracterul reversibil al realității: „*De obicei sînt tații / Cei care fac copii; în cazu-acesta / Un fiu își face tatăl*“ (p. 256). Și va porni în căutarea unui tată fictiv care să gireze afirmațiile lui.

Scanned with OKEN Scanner

Soseşte ziua căsătoriei lui Petruchio. Comportîndu-se întocmai invers de cum s-ar potrivi la o astfel de ocazie, el îşi face apariţia numai în ultima clipă, alcătuind laolaltă cu valetul şi mîrţoaga sa un grup cel puţin bizar, mai curînd pe potriva unui ieşit din minţi decît a unui mire. Tot acum Tranio descoperă tatăl de ocazie mult dorit, pentru iubitul său stăpîn Lucentio, „părinte" gata să garanteze enorma zestre propusă.

Neînţelegînd jocul proaspătului căsătorit, Gremio explică: „*Mă jur! Petruchio e-ncaterinat!*" (III, 2, p. 259). Aşa s-ar şi părea că stau lucrurile, dacă nu am cunoaşte din vreme tactica şi strategia sa.

Într-adevăr, să urmărim aventurile soţilor şi reacţiile lor (opuse firii sale, în cazul Katharinei; opuse realităţii, în cazul lui), după nenumărate peripeţii a căror victimă a fost orgolioasa mireasă, răzbiţi de frig, năclăiţi de noroaie, ridiculizaţi la tot pasul şi înfometaţi că ar mînca şi coajă de copac. Sosesc în căminul lor viitor, casă neîngrijită şi plină de pînze de păianjen (conform ordinelor stăpînului). În sfîrşit, li se serveşte masa. Proprietarul, adulmecînd tava, urlă, pămîntiu: „*Ce-i ăsta? / Miel? / ... / E ars... Şi-aşa-i tot ce-aţi adus*" (IV, 1, p. 261). Furios, zvîrle tot de pe masă, suduie ca un vidanjor, blestemă ca un apucat, se zbate ca un tăun, pentru ca, în cele din urmă, să o audă pe Katharina oftînd împăciuitor: „*Te rog, bărbate, nu-ţi ieşi din fire;/ Ar fi fost bună carnea de-ţi plăcea*" *(idem)*. Dar lui Petruchio nu îi este îndeajuns ca ea să implore pacea o singură dată. O vrea porumbiţă, o vrea ulei de pus pe rană, o vrea cuminte ca din poză. Drept care se duce la culcare pe ajunatelea.

Procesul dresării îl cunoaşte pe de rost, ca un om care s-a desfătat în multe rînduri cu vînătoarea: „*Domnia-am început-o diplomatic, / Şi mi-i nădejdea s-o sfîrşesc cu bine. / E şoimul meu înfometat, nu glumă, / Şi pînă n-o s-asculte,*

Scanned with OKEN Scanner

n-o să-l satur, / Căci altfel n-o să-i pese de momeală. / Mai am un mijloc să înmoi nebuna, / S-o fac să vină la chemarea mea. / N-o las să doarmă, cum faci cu milanul / Ce-ncearcă să se zbată fără voie. / Azi n-a mîncat nimic, nici n-a mînca. / Ieri n-a dormit, la fel nici noaptea asta. (...) / Așa ucizi femeia cu iubirea" (IV, 1, p. 261). (Tipar al unei glume persistînd și-n zilele noastre: cititorii își amintesc, poate, de anunțul din vitrina unui magazin de obiecte electrice de uz casnic. — De ce să vă fie soția ucisă de munca din gospodărie? Preferați electricitatea.)

La Padova, estimp, Biondello, una dintre slugile lui Lucentio, îi explică celui din urmă: „*Baptista (...) vorbește cu un tată presupus al unui fiu improvizat*" (IV, 4, p. 265) și îl sfătuiește să profite de lipsa lui Baptista pentru a se însura, în taină, cu fiica sa.

Ultima scenă a actului IV ne invită să admirăm tușa finală a operei scrisului.

„*Petruchio: Hai, pentru Dumnezeu, la tatăl tău. / Ce strălucește luna, Doamne, vezi?! Katharina: Cum, luna?! Soarele, că nu e noapte. Petruchio: Am spus că-i luna cea ce strălucește. Katharina: Eu știu că-i soarele strălucitor. Petruchio: Pe fiul mamei mele, deci, pe mine, / E lună,-i stea, ori ce vreau eu să-ți spun / Sau nu ... mergem la ai tăi acasă. / Nu știi decît să contrazici și-atîta. Hortensio: Să zici ca el că altfel nu plecăm. Katharina: Te rog, să mergem: prea departe sîntem / Și fie lună, soare sau ce-ți place, / Iar dacă lumînare vrei să-i spui, / Îți jur c-așa va fi și pentru mine. Petruchio: Eu cred că-i luna. Katharina: Sigură eu sînt. Petruchio: Atuncea minți, că-i soarele cel sfînt. Katharina: Pe Domnu-i, binecuvîntatul soare; / Dar nu e soare dacă spui că nu-i; / Iar luna-i schimbătoare cum ți-e gîndul. / Cum o numești, aceea e precis; / Și-așa va fi și pentru Katharina. Hortensio: Petruchio, hai, e lupta cîștigată* (...Intră

Vincentio.) *Petruchio* (lui Vincentio): *Salut, prea scumpă doamnă, încotro? / Te rog, iubită Kate, să-mi spui cinstit, / Ai mai văzut femeie-aşa gingaşă? / Pe chip roşeaţă şi-alb se-mbrăţişează. / Să aibă stele-n ceruri frumuseţea / Acestor ochi din capul ei ceresc? O, mult prea scumpă fată, bună-ziua. / Îmbrăţişează-i, Kate, desăvîrşirea.* *Hortensio: Să-nnebunească bărbatul c-a făcut femeie din el.* *Katharina: Boboc de fată, proaspătă şi dulce, / Au unde ţi-e sălaşul feciorelnic? / Ce fericiţi părinţi că te-au născut, / Dar mai ferice omu-ngăduit / De stele-n pat să te primească soaţă!* *Petruchio: Hei, Kate, eu cred că nu prea eşti întreagă; / E un bărbat bătrîn, pocit, trecut / Şi nu o fată cum ai zis că e.* *Katharina: Îmi iartă, taică, ochii osteniţi, / Atîta-s de orbiţi de soare-ncît / Tot ce privesc îmi pare-abia-nverzit; / Acuma văd cît eşti de venerabil. / Te rog să ierţi neroada mea greşeală"* (IV, 5, p. 265—266).

Ceea ce stupefiază, în finalul piesei în piesă, e că Bianca a luat locul Katharinei, dovedindu-se o fiinţă rebelă, pe cînd cea din urmă se vădeşte a fi docilitatea personificată.

De la sine înţeles, pe noi, mai mult decît toată această comedie, ne-ar fi interesat sfîrşitul tragicomediei lui Christopher Sly. Dar, pe acela genialul bard englez l-a uitat, pur şi simplu.

Dacă, însă, între timp, Christopher Sly şi-a ieşit din minţi de-a binelea?...

Propunem să aşteptăm prognoza psihologilor.

Scanned with OKEN Scanner

Somnul Mirandei

Amatorii muzicii mozartiene au remarcat poate în opera *Cosi fan tutte* un recitativ în care apare o ciudată aluzie lăudînd „o piatră magnetică" şi referindu-se la un oarecare Mesmer[1]. Curioşii interesaţi de atmosfera culturală franceză din perioada de fierbere pregătind revoluţia din 1789 au dat poate de un cîntec anonim şi vulgar în care aceeaşi aluzie este prezentă, dar urmărind cu totul alt efect: „*Magnetismul e-ncolţit. / Facultatea,-Academia, / Într-un glas l-au vestejit; / I-e sortită infamia. / Înţelept i-a fost procesul şi legal, / Dacă vreun spirit mai original / Încă stăruie-ntr-al său delir, / Îţi va fi permis să-i spui mai abitir: / Crezi în magnetism: eşti... animal!*" Iubitorul de pictură poate citi în eseul lui Marina Vaizey, *Judecata timpului*[2], următoarea propoziţie, referitoare la tabloul *Executarea Lady-ei Jane Grey* de Paúl Delaroche: „*este o pictură mesmerizantă*" (iertat ne fie barbarismul cu înţelesul „halucinant, cu calităţi hipnotice, emanînd un fluid" etc.); de fapt, cunoscătorul limbii engleze, chiar

1. Iată textul la care ne referim: „*Această piatră magnetică / Să vă fie drept mărturie. / De ea s-a folosit pe vremuri Mesmer, / A cărui obîrşie e undeva / Prin meleagurile Germaniei, / Şi care va deveni celebru / În Francia*", apud Stefan Zweig, *Tămăduirea prin spirit. Mesmer, Mary Baker-Eddy*, trad. de Eugen Relgis, *Sigmund Freud*, trad. de Şt. Freamăt, Editura Vatra, f.a. p. 30.
2. În „Sunday Times", 28 dec. 1975.

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu este preocupat de artele plastice, a întîlnit în nenumărate contexte același adjectiv *(mesmerizing)*. Și acum să purcedem la explicarea acestui șir de citate, în aparență fără legătură cu subiectul nostru, înrudite printr-o celebră (la timpul său) și mult contestată teorie: magnetismul animal descoperit de Mesmer. Ulterior vom vedea că amănuntele istoriei zbuciumate a hipnozei pe care le dăm aci urmează a cîntări tot slava lui Shakespeare.

Franz Anton Mesmer s-a născut la Iznang, la 23 mai 1734. A făcut studii superioare de teologie, filozofie, drept și medicină, a luat două doctorate, dintre care unul în cea din urmă știință, și s-a preocupat pînă la moarte de geologie, fizică, chimie, matematici și, mai ales, muzică. Pasiunea aceasta l-a îndemnat să îl lanseze pe copilul Wolfgang Amadeus Mozart ca autor de opere. Ca urmare, compozitorul și-a plătit datoria în monedă melodică nedevalorizabilă, după cum s-a văzut, închinînd un imn glumeț născocirilor ieșite din comun ale patronului său. Ce descoperire i-a adus oare o glorie care strălucește pînă în prezent, umbrind un sfert de mileniu?

Franz Anton Mesmer a fost întîiul om de pe pămînt care a demonstrat că, prin contact personal, prin atingerea cu degetele, prin masaje, prin privire, prin simpla prezență, prin vorbă, prin muzica executată de el, era în stare să vindece orice stare nevrotică, chiar și orbirea (bănuită din naștere), dacă avea această origine. La 28 noiembrie 1755, tămăduirile nemaiauzite practicate de el prin supunerea pacienților la efluviile magneților metalici, căci așa a debutat taumaturgul, sînt recunoscute și recompensate oficial; cel mai înalt for științific, Înalta Academie bavareză îl alege membru al ei. Ei bine, într-una nemulțumit de sine, abia acum Mesmer contestă cele afirmate anterior, aruncă magneții cît colo și anunță că nu ei efectuau lecuirile, ci propriul său magnetism animal; deci, noul cuvînt de ordine este: nu magnetul, ci

Scanned with OKEN Scanner

magnetizorul. Cucerește Viena. Aci, o presupusă intrigă amoroasă cu pianista oarbă Paradies (recăpătîndu-și vederea, a refuzat să mai părăsească locuința lui) îl face să cadă victimă politicii polițienești a împărătesei Maria Thereza. Domnișoara Paradies, supusă presiunilor contondente ale familiei, își pierde iarăși vederea, iar medicul ei, ajuns în fața temutei Comisiuni de moravuri, este izgonit de pe teritoriul austriac, ca străin viciat și indezirabil.

Parisul, după cum o popularizează Mozart, fu leagănul adevăratei sale celebrități, dar și al dezastrului său. Este suficient să spunem că, în culmea gloriei, el refuză salariul viager de douăzeci de mii de livre, oferit de către ministrul Maurepas. Și de ce? Din încăpățînata dorință de a-și supune tratamentul expertizării oamenilor de știință (care nu-l luau în serios), pentru ca acesta să fie pus la dispoziția omenirii prin canalele competinței, canalele de aur ale Academiei Franceze și ale Asociației Medicilor. Ajunge pînă și la a se adresa în scris regelui Ludovic al XVI-lea. Neprimind răspunsul dorit, își pune în practică amenințările și pleacă iarăși în Germania. Este readus de acolo de către mulțimea adepților entuziaști și devotați, pe banii acestora. Ei organizează Societatea Armoniei, cu sucursale la Bordeaux, Lyon, Strasbourg, ba și Ostende. Dintre elevii săi, cel mai entuziast se arată a fi La Fayette; îl încunoștiințează, prin epistolă, și pe Washington de minunile săvîrșite în Franța. Scriitorul Radet încearcă o comedie, ridiculizîndu-l: *Doctorii moderni*. Premiera va fi vizionată de un public compus integral din valeți care primiseră de la stăpîni bilete și fluiere; bănuim consemnul privitor la cele din urmă. Radet va dispare în anonimat, după eșecul de la 16 noiembrie 1784.

În sfîrșit, în martie, același an, Academia și Asociația Medicilor primesc poruncă regală să instituie o comisie pentru cercetarea oficială a mesmerismului, atît de insistent cerută de către doctorul nedumerit de darul său și care ar fi vrut ca

Scanned with OKEN Scanner

mijloacele lui de vindecare să devină un bun al tuturor practicanţilor. Din această comisie au făcut parte oameni de înalt renume atunci şi astăzi: doctorul Guillotin, cercetătorul electricităţii Benjamin Franklin, astronomul Bailly, chimistul Lavoisier şi botanistul Jussien. Concluziile comisiei au fost total refractare, negînd existenţa magnetismului animal, cît şi rezultatele pozitive ale tratamentului. Jussien a refuzat să semneze aceste concluzii.

Cum şcoala mesmeriştilor „magnetiza" şi arbori care, se presupunea, „acumulau" magnetismul animal şi îl transmiteau pacienţilor alipiţi de ei, Benjamin Franklin nu s-a putut abţine să nu facă o şotie. A spus unor ţărani că un anume pom era magnetizat. Bolnavii s-au aşezat sub el şi, după „şedinţă", au afirmat că s-au vindecat. Prin aceasta, triumfa doctrina academică susţinînd că imaginaţia pacienţilor era aceea care provoca tămăduirea. Gluma fu repetată în Anglia, cînd adeptul lui Mesmer, Elliotson se lăudă că magnetiza monezi; aplicate pe locul dureros, ar fi atras însănătoşirea. Editorii publicaţiei *Lancet* reluară experienţa lui Franklin, cu aceleaşi rezultate; aşadar şi cu aceleaşi concluzii. Elliotson îşi îmbogăţi teoria asociindu-i frenologia. În revista sa, *The Phreno-magnet*, susţinea că atingerea craniului cu vîrfurile degetelor, în anumite puncte specifice, localizînd diverşi centri psihici, îi putea activa pe aceştia din urmă. Iată un fragment din descrierea unei astfel de şedinţe, redactată în 1841 de către chirurgul englez Braid; subiectul era o tînără. „*La* (atingerea centrului) «*adeziunii şi prieteniei*» *ea mă strînse în braţe, iar la stimularea organului «combativităţii», din cealaltă parte a capului, izbi doi domni cu celălalt braţ (închipuindu-şi că mă atacau); îi lovi atît de tare încît aproape că-i trînti pe podea, în timp ce cu mîna rămasă liberă mă ţinea în chipul cel mai prietenesc.*"[1]

1. Braid, *Neuropnology*, 1843, p. 135—136.

Scanned with OKEN Scanner

Comisia regală care a cercetat activitatea lui Mesmer și îndeosebi B. Franklin se încadrau în cel mai autentic spirit iluminist, continuînd tradiționalul scepticism al umaniștilor. Michel de Montaigne, de pildă, scrisese în secolul XVI: „*E de bănuit că principalul credit acordat miracolelor, viziunilor, vrăjilor și altor asemenea lucruri extraordinare izvorăște din tăria închipuirii, acționînd îndeosebi, în sufletele celor de rînd, care îi opun o mai slabă rezistență. Credința lor a fost atît de acaparată, încît gîndesc a fi văzut ceea ce nu au văzut*“ (*op. cit.*, I, 21, p. 108). Sau mai zicea: „*S-au aflat oameni pe care simpla vedere a medicamentului i-a și vindecat*“ (*idem*, I, 21, p. 113).

Or, în această din urmă afirmație stă adevărul care a făcut din teoria magnetismului animal un izvor mincinos al unei metode medicale autentice și al unor importante descoperiri psihologice. „*De bună seamă, de cînd există medicina, omenirea suferindă a fost vindecată prin sugestie mult mai des decît bănuia și decît e dispusă să admită terapeutica.*“[1] Tragedia lui Franz Anton Mesmer a fost că a practicat hipnoza, fără să înțeleagă ce face. Deși el deschide un nou tărîm cercetărilor psihologice și medicinei curative, nu poate explica sau o face în mod absurd (după cum este și recuzita spectaculoasă cu care se înconjoară ca un medic descins din magia evului mediu), nu poate explica, spuneam, adevărata relație de la psihic la psihic și adevărata natură a bolilor vindecate, necum cele petrecute în jurul celebrului său *baquet (hîrdău)*. Elevul lui, contele Maxime de Puységur, la numai cîteva luni după verdictul brutal dat împotriva maestrului, va descoperi fenomenul somnambulismului artificial și va publica: *Raport asupra vindecărilor efectuate la Bayonne prin magnetismul animal, adresat domnului abate de Poulauzet, consilier-clerical, la parlamentul din Bordeaux*, 1884. Încercînd

1. Stefan Zweig, *op. cit.*, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

să trateze cîţiva ţărani, unul dintre ei adoarme, dar efectuează în timpul somnului diverse acţiuni poruncite şi nu poate fi trezit prin nici un mijloc exceptînd ordinul.

Bertrand elaborează teoria sugestiei. Braid, renunţînd la teoriile sale de influenţă elliotsonistă, o adoptă şi o impune. Astfel, fenomenele hipnozei şi ale sugestiei dobîndesc, la jumătatea secolului al XIX-lea, o bază ştiinţifică, sînt recunoscute şi îmbrăţişate de un număr tot mai mare de medici. La aceasta contribuie comunicările făcute de către doctorul Esdaile, practicînd chirurgia în Ceylon, care a preluat de la băştinaşi tradiţia indiană multimilenară a anesteziei hipnotice, folosită de el în cursul operaţiilor la care a supus sute şi sute de pacienţi. În 1886, doctorul Liébeault, de la Nancy, publică lucrarea: *Despre somn şi stările analoge.* Împreună cu elevul său, Bernheim, a dat un important avînt opiniilor lui Braid, vădind capacitatea omului de a induce idei în semenii săi. De asemenea, a arătat cum pot fi provocate crize de isterie la subiecţi pe cale hipnotică, netrecîndu-i însă prin minte să explice astfel cele petrecute în jurul hîrdăului magnetic (prin aceasta ar fi spălat memoria şi onoarea lui Mesmer şi ar fi şters renumele nemeritat de farsor şi şarlatan). A mai demonstrat cum poate provoca orbirea temporară, alt domeniu ce s-ar fi cuvenit să fie discutat în legătură cu activitatea lui Mesmer şi cu întîmplările legate de tînăra Paradies. Viaţa Şcolii din Nancy va fi prelungită prin Noua Şcoală din Nancy care descoperă autosugestia. Farmacistul Coué va fi cel mai de seamă exponent al ei. Epocală fu conferinţa lui, susţinută la Chaumont, în 1912: *Stăpînirea asupra ta însuţi prin autosugestia conştientă.* Între timp, Charcot, la Paris, începu celebrele sale vindecări de isterie. Printre elevii lui renumiţi s-a numărat şi scriitorul Axel Munthe. „*Astfel, la un veac după sosirea lui Mesmer la Paris, tehnica hipnotică deveni o*

Scanned with OKEN Scanner

metodă foarte importantă pentru cel mai mare neurolog clinic din capitala franceză."[1]

Este limpede din istoria pe scurt a începuturilor hipnozei și sugestiei în Europa că ele sînt asociate magnetelor lui Mesmer, prin bunăvoință. De fapt, mai tîrziu, cînd sînt recunoscute și conștientizate, li se dă drept de viață în baza criteriilor științifice. Și cu aceasta sînt de acord toate istoriile medicinei sau psihologiei.

Ne întrebăm, însă, dacă originea acestor cercetări nu trebuie căutată mult mai timpuriu (ea e afirmată ca atare și atribuită celor mai vechi epoci din dezvoltarea istorică a umanității; noi ne referim la dovezi și nu la deducții). Să ne îndreptăm atenția asupra piesei *Furtuna* (se presupune că a fost scrisă între anii 1600 și 1612).

Ne aflăm în fața grotei în care viețuiesc de mult amar de ani Prospero, uzurpatul, și cu fiica sa, Miranda. Tatăl tocmai i-a povestit fetei în ce condiții și-a pierdut ducatul și cum de au ajuns pe această insulă pustie. Dar basmele, fie și cele adevărate, nu se potrivesc firii sale. E un stăpîn; ieri a stăpînit numai un ținut, azi — materia și legile ei. Și mai ales acum îl așteaptă nenumărate munci necesare slobozirii lui și a Mirandei din robia nerodnicului în bucurii ostrov al exilului. Drept care, îi spune: „*Destule întrebări; / Îți vine somnul și ești moleșită. / Să nu te-opui; știu că nu ai de-ales. (Miranda adoarme.)*" (I, 2, p. 11—12). Nici că se pot născoci vorbe mai potrivite rostite de către un hipnotizor mediului său, înainte de a-l adormi. Iar pentru aceia cărora explicația din paranteză li se pare insuficientă (cum? doar așa, adoarme?!), vom apela la descrierea marelui W. Wundt: „*Gradele inferioare ale hipnozei oferă cea mai mare analogie cu starea de*

---

1. Gardner Murphy, *An Historical Introduction to Modern Psychology*, New York: Harcourt, Brace and Company, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1929, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

somnolență care se observă cîteodată în stadiul de tranziție dintre veghe și somnul normal, mai ales înainte ca individul să se trezească pe de-a-ntregul dintr-un somn profund" (*op. cit.*, p. 24—25). Este suficient să precizăm traducerea (pe care am scurtat-o din veșnic tiranicele necesități ale metricii): *este o moleșeală bună*, zice Prospero, cu înțelesul: „plăcută". Pe dată recunoaștem starea circumscrisă de Wundt. Deci, Shakespeare ne face martorii unei scene clasice de intrare în somn hipnotic.

În continuare, „*sugestia iluziilor și halucinațiilor constituie simptomul cel mai surprinzător al stării de somnambulism. Iluziile au loc chiar din cadrul treptei inferioare (...). Somnambulul se retrage cu toate însemnele fricii, cînd i se sugerează că un cîine turbat vine în întîmpinarea sa*" (*idem*, p. 27—28). Demonstrația literară a acestei teoretizări ne este servită în aceeași scenă. Prospero se adresează lui Caliban care l-a blestemat: „*La noapte-or să te chinuie cîrceii, / Un junghi în coastă ți-o tăia suflarea. / Arici s-or osteni trudind pe trupu-ți. / Ca fagurele, ciuruit de țepi, / Durerea-ți mai usturătoare-a fi / Decît e cea de viespe provocată*" (p. 13). Într-adevăr, Caliban dă lămuriri noilor prieteni aduși de talazurile uraganului: „*Ostrovu-i plin de zgomote, / De sunete, de melodii ce-ncîntă / Dar nu rănesc. Urechea mi se umple / Cu mii de instrumente; dacă sar / Din somn, vin glasuri ce m-adorm din nou; / Ș-apoi, în vis, par norii-ntredeschiși, / Lăsînd să cadă-asupra mea comori, / C-aș vrea să readorm, cînd mă trezesc*" (III, 3, p. 22). Desigur, ultimul fragment ar putea fi interpretat ca descrierea celor resimțite de către vorbitor în calitate de victimă a operelor magice ale lui Prospero (să nu uităm că relațiile acestuia cu Ariel și stăpînirea sa asupra tuturor duhurilor, izbînda împotriva mamei monstrului, vrăjitoarea Sycorax, puterea cu care poruncește elementelor naturii, toate acestea pledează, dimpreună cu recuzita prezentă — mantia, bagheta — pentru o intensă activitate de magician). O con-

Scanned with OKEN Scanner

fruntare a feeriei cu lucrările de magie cunoscute în Anglia renascentistă ar fi foarte prețioasă pentru întregirea cunoștințelor noastre despre cele citite și gustate de William Shakespeare. Dar amenințările fostului duce nu sînt amenințări, ci asigurări; mai mult, poruncă. Textul citat de noi este precedat de alte cuvinte ale lui Prospero: „*Fii sigur că / La noapte-or să te chinuie cîrceii*“ etc. Dar Caliban se plînge că în multe rînduri zgomote stranii îl sperie sau blînde melodii îl adorm, dar nu vorbește despre duhuri, nici despre magie. În schimb, pomenește despre forță și ascultare: „*Mi-e dat s-ascult: talentu-i e puternic*“ (I, 2, p. 13). Or, dacă cele descrise lui Stephano și Trinculo ar fi rezultate ale magiei, acestea ar presupune prea mult efort cheltuit pentru un biet primitiv atît de ușor sugestionabil încît își face dintr-un amărît de bețiv un zeu. Nu, aceste halucinații sînt rezultatele hipnozei, telepatiei, sugestiei. Școala de la Nancy, pomenită de noi, s-a preocupat de aceste fenomene. „*Pentru Liébeault și pentru elevul său Bernheim, sugestia constituie un simplu nume pentru procesul prin care pacientul acceptă idei astfel încît să ducă la noi credințe, atitudini și comportamente (...). Omul care a suferit un accident de cale ferată poate fi ușor susceptibil sugestiei că are picioarele rănite; sugestia îi poate fi făcută de către o altă persoană ori prin asocieri avînd loc în propria sa minte.*“[1] Wundt aduce explicații suplimentare, potrivite stării lui Caliban: „*Foarte adeseori o astfel de autosugestie are loc spontan, fie ca efect al imitării, fie pentru că un ordin dat în timpul somnului hipnotic anterior își păstrează eficacitatea, în care caz autosugestia poate fi din nou redusă indirect la o sugestie străină, rămînînd în strînsă legătură cu efectele posthipnotice*“ (*op. cit.*, p. 30).

Dramaturgul englez descrie și autosugestia. Să acordăm mai multă atenție definiției sale. Va să zică, fratele lui Pros-

1. Gardner Murphy, *op. cit.*, p. 143—144.

pero, uzurpatorul, „*ca unul / Cu bunăvoință ce repetă-ntr-una / Minciuna chiar ajunge să o creadă, / Atît de mult memoria te-nșeală, / Crezu cu-adevărat că-i ducele, / Prin substituție-adoptînd ducatul*“ (I, 2, p. 11). La Nancy, termenul autosugestie „*a marcat o răzvrătire împotriva credinței atît de importante în existența unui r a p o r t dintre hipnotizor și pacient, insistîndu-se asupra faptului că orice sugestie și-o impune pacientul sie însuși.*“ Iată, însă, că teoria mecanizării unei idei, prin repetiție verbală, în vogă la începutul secolului nostru, a fost pusă în versuri, în *Furtuna*, la începutul secolului al XVII-lea, adică cu trei veacuri în urmă.

Așadar, în *Furtuna* ni se înfățișează intrarea în somnul hipnotic, efecte posthipnotice asociate autosugestiei și explicarea fenomenului autosugestiei.[1]

William Shakespeare nu a fost hipnotizor, bineînțeles. În schimb, a înțeles aceste fenomene psihice de parcă ar fi fost unul. Înseamnă că a avut prilejul, prin mijlocirea cărților sau pe cale experimentală, să le cunoască în profunzime și să le înțeleagă cu o optică modernă, științifică, fără urmă de superstiție într-un domeniu atît de susceptibil interpretărilor fantastice. Mai mult, prezentîndu-le publicului elisabetan, avea certitudinea că poate fi urmărit de către acesta. Shakespeare nu a fost un scriitor ermetic și prin aceasta izolat, ci unul foarte popular. De unde deducem că aceste fenomene erau bine cunoscute pe toate treptele sociale. (Dealtfel e de

---

1. Ne-a bucurat să vedem că un specialist, dr. Alexandru Olaru, a fost interesat de aceeași piesă, în baza unor cercetări similare. Domnia-sa scrie: „*În același loc se descrie somnul hipnotic, descriere a cărei valoare științifică sporește prin exprimarea ei în termeni accesibili tuturor:*

S e b a s t i a n: Ciudată tihnă
Să dormi cu ochii larg deschiși, să stai,
Să umbli, să vorbești, și, totuși,
Să dormi buștean!“

(*Shakespeare și psihiatria dramatică*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1976, p. 339).

Scanned with OKEN Scanner

remarcat faptul că prezentarea lor în piesă nu are nimic melodramatic sau măcar de efect scenic; dimpotrivă, ele trec nebăgate în seamă. Howard W. Haggard scrie: *„Hipnotismul persistă astăzi ca o practică ocazională în tratamentul drogaților și nevroticilor, ca și în reprezentațiile vodevilurilor."*[1] Remarcăm sarcasmul final și tipul de spectacole în care te poți aștepta să apară și scene de hipnotism.)

A sosit clipa în care să ne punem o întrebare firească. Oare istoria psihologiei și a medicinei a cercetat suficient de adînc, în abisul trecutului, originea hipnozei? Hipnoza nu apare într-un veac anume. Ea e rezultatul unei calități naturale, a unei însușiri psihice existentă de cînd ființează omul. Iar dacă rămîne în discuție explicarea ei, acest capitol ar trebui să reprezinte pentru un istoric o contribuție suficientă ca să își concentreze eforturile cercetărilor măcar asupra epocii Renașterii.

1. Howard W. Haggard, M.D., *Devils, Drugs & Doctors. The Story of the Science of Healing from Medicine-Man to Doctor*, New York, Pocket Books, Inc., Rockefeller Center (1929), p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

Furtuna

ACTUL III, SCENA 2 *(fragment)*

(Intră Ariel, nevăzut.)

Caliban: *După cum ți-am mai spus, sînt robul unui tiran, al unui vrăjitor care, cu șiretlicurile lui, mi-a furat insula.*

Ariel: *Minți.*

Caliban: *Minți tu, maimuță batjocoritoare.*
De te-ar răpune bravul meu stăpîn!
Eu nu mint.

Stephano: *Trinculo, dacă-l mai întrerupi, îți zbor cîteva măsele.*

Trinculo: *Dar n-am spus nimic!*

Stephano: *Atunci, taci — nici o vorbă mai mult!* (Către Caliban)
Zi mai departe.

Caliban: *S-a-nscăunat pe insulă prin vrăji*
Și mi-a furat-o. Bunul meu stăpîn,
Răzbună-te, căci știu că ai curaj —
Ăstlaltul nu-ndrăznește...

Stephano: *Cred și eu!*

Caliban: *Tu să domnești, iar eu îți voi sluji.*

Stephano: *Foarte bine, dar cum să facem asta? Poți tu să mă duci în fața dușmanului?*

Caliban: *Măria-ta, ți-l dau plocon cînd doarme,*
Ca să-i înfigi în creștet un piron.

Scanned with OKEN Scanner

Ariel: *Minți, minți — nu poți.*

Caliban: *Ce măscărici bălțat! Bufon scîrbos!*
Te rog frumos, măria-ta, pocnește-l
Și i-ai clondirul; și-o să bea atunci
Doar saramură — eu n-am să-i arăt
Izvoarele cu apă dulce.

Stephano: *Trinculo, bagă-ți mințile-n cap: dacă-l mai întrerupi pe monstru măcar cu o vorbă, pe pumnul ăsta al meu, las mila la o parte și te fac icre de morun.*

Trinculo: *Dar ce-am făcut? N-am făcut nimic. Uite, mă dau mai încolo.*

Stephano: *N-ai spus că minte?*

Ariel: *Minți tu.*

Stephano: *Ce face? Mint eu? Na, atunci!* (Îl lovește pe Trinculo.) *Dacă ți s-a făcut de bătaie, să mai spui și a doua oară că mint.*

Trinculo: *Nu ți-am spus că minți. Ți-ai pierdut și mintea, și auzul? Lua-l-ar dracu de clondir! Ia uite ce face băutura din om! Dea ciuma-n monstrul tău, iar ție uscați-s-ar degetele!*

Caliban: *Ha-ha-ha!*

Stephano: *Ei, spune mai departe.* (Către Trinculo.) *Te rog să stai mai încolo.*

Caliban: *Mai dă-i, mai dă-i — îl bat și eu pe urmă.*

Stephano: *Treci mai încolo. Zi-i.*

Caliban: *Păi, cum ți-am spus,*
Se culcă-n fiecare după-masă —
Atunci ia-i cărțile și căsăpește-l.
Poți creierul cu parul să-i faci zob,
Cu-o țeapă mațele să-i scoți, sau gîtul
Cu brișca să i-l tai. Dar, mai întîi,
Să-i furi hîrțoagele — fără de ele
E prost ca mine, nu-l ascultă-un duh,

Scanned with OKEN Scanner

Căci toți îl dușmănim de moarte.
Vezi, dar, de-i arde cărțile! Mai are
Odoare scumpe — el așa le zice —
Cu cari va dichisi o casă nouă;
Dar mai ceva ca toate celelalte
E fata lui, frumoasă peste poate,
Cum zice el. Afar' de ea și mama,
Femei n-am mai văzut; dar după cum
Pe cel mai mic l-întrece cel mai mare,
Așa o-ntrece ea pe Sycorax.

Stephano: *E chiar așa de mîndră?*

Caliban: *Ce bine ți-ar mai sta cu ea în pat!*
Ce plozi frumoși ți-ar face!

Stephano: *Monstrule, ce mai încoace și-ncolo, îl omor!*
Fiica lui și cu mine o să fim rege și regină
— trăiască maiestățile-noastre! — iar tu și
Trinculo o să fiți viceregi. Îți place ce-am pus
la cale, Trinculo?

Trinculo: *Grozav!*

Stephano: *Dă-mi mîna. Îmi pare rău că te-am bătut —*
dar asta să-ți fie învățătură de minte, să-ți
ții lioarba.

Caliban: *Mai e nițel, și merge să se culce.*
Atuncea îl răpui?

Stephano: *Începe vorbă?*

Ariel: *Să-i spun stăpînului...*

În românește de Leon Levițchi

Scanned with OKEN Scanner

Reflexul lui Francis și o recapitulare necesară

După ce și-au prădat proprii amici și și-au bătut joc de fanfaronul Falstaff, Prințul Henry și cu Poins au dispărut în desișuri, fiecare pe drumul său, urmînd să se reîntîlnească la taverna „Capul de mistreț". Poins își așteaptă regescul prieten într-una din odăile cîrciumei. După o întîrziere lungă, celălalt apare. Hohotește, să se frîngă în două; vorba lui, ca să poată continua să rîdă, nu i-ar strica o mînă de ajutor. A adăstat în pivnița cu vinuri, amăgindu-se că ar purta conversație cu trei băieți de prăvălie: Tom, Dick și Francis. De fapt, i-a iscodit ce gîndesc și cum se pot exprima. Spre hazul său, a văzut că dominanta meseriei este atît de puternică încît mai mult de trei-patru fraze stereotipe, utile activității lor în muncă, nu sînt în stare să formuleze. Acum îi propune lui Ned Poins să îi demonstreze aceasta: „*Ned, ca să omorîm timpul pînă vine Falstaff, treci, te rog, în camera de-alături, pe cînd eu îl întreb pe băiatul de la tejghea de ce mi-a dat zahăr* (era un obicei al epocii să se servească zahăr clienților, să aibă ce ronțăi între înghițituri); *tu nu-nceta să tot strigi «Francis!», așa încît discuția noastră să nu fie altceva decît «Vine!». Treci alături; facem o-ncercare*" *(Henric al IV-lea,* partea I-a, II, 4, p. 414).

Deci, se propune un experiment a cărui concluzie trebuie să fie: la strigătul „Francis!" nu este posibil alt răspuns decît „Vine!". Mai mult, pentru ca experimentul să decurgă cît

mai bine cu putinţă, înainte de începerea lui, îi sînt verificate condiţiile printr-o repetiţie generală. „*Poins: Francis! Prinţul: Eşti perfect în rol. Poins: Francis! (Iese. Intră Francis.) Francis: Vinee, vinee, domnu! Ralph, ocupă-te de Rodie.* (Odăile tavernelor purtau nume.) *Prinţul Henry: Vino-aici, Francis! Francis: Milord? Prinţul Henry: Cît timp mai trebuie să fii ajutor de ospătar, Francis? Francis: De fapt, vreo cinci ani, cît despre... Poins (din culise): Francis! Francis: Vinee, domnu! Prinţul Henry: Cinci ani! Maică Precistă, mult mai ai de rîcîit tigăile. Dar, Francis, ai îndrăzni tu să fii atît de curajos încît să ai laşitatea să dai cu piciorul patalamalei de ucenic, să-i întorci fundul şi s-o iei la sănătoasa? Francis: Of, Doamne, sir! De m-aţi pune să jur pe toate cărţile din Anglia, aş fi destul de inimos să... Poins (din culise): Francis! Francis: Vine, vinee, domnu! Prinţul Henry: Cîţi ani ai, Francis? Francis: Staţi să văd... Apoi, de sfîntu Mihai ce-o să vină să tot am... Poins (din culise): Francis! Francis: Viiine, domnu! Vă rog, staţi o clipă, milord! Prinţul Henry: Nu; ascultă, Francis. Zahărul ce mi l-ai dat merită o para, nu-i aşa? Francis: Oh, Doamne, sir! Aş fi vrut să fie de două. Prinţul Henry: O să-ţi dau pe el o mie de lire; spune-mi cînd le vrei şi-o să le ai. Poins (din culise): Francis! Francis: Viiineee! Acuş! Prinţul Henry: Acuş, Francis? Nu, Francis; mîine, Francis; sau, Francis, joi; sau, Francis, oricînd vrei tu. Dar, Francis!... Francis: Milord? Prinţul Henry: Vrei să-l jefuieşti pe ăla în surtuc de piele, cu nasturi de sticlă, cu capul chilug, cu inel de agată, cu ciorapi de lînă, cu jartiere de flanel, care vorbeşte mieros şi are pungă spanioleasca?... Francis: Of, Doamne, sir! de cine vorbiţi? Prinţul Henry: D-apoi văd că nu beţi decît poşircă roşie, de-a voastră; vezi, Francis, c-o să ţi se murdărească şorţul alb. În Barbaria,*

Scanned with OKEN Scanner

dom'le, nu poate fi tot atît de scump. Francis: Cum, sir? Poins (din culise): Francis! Prinţul Henry: Fugi, puşlama! N-auzi că te strigă? (Îl strigă amîndoi, deodată; Francis stă locului, năucit, neştiind încotro s-o apuce.)" *(Idem.)*

Pentru ca experimentul să reuşească, Prinţul Hal îl antrenează pe băiat într-o discuţie intimă, plecînd de la aspectul subiectiv al meseriei (anii apăsători ai uceniciei), încurajîndu-l la o revoltă care i-ar aduce eliberarea. Mai mult, îi trece pe sub nări mireasma încurajatoare a unui cîştig imens, nemuncit, ca, în ultima clipă, să înceapă a vorbi în dodii, pentru a-l încurca definitiv pe încrezătorul Francis, şi aşa rupt în două, între datorie şi visuri. Şi ce a demonstrat cu asta? Că oricît ar fi visul omului de frumos, automatismul, a doua fire, îl sfîşie pentru a se afirma pe sine.

Dar, acest automatism nu va căpăta cumva un nume specific în psihologia de la începutul secolului nostru? Nu cumva cercetarea lui a schimbat însuşi fundamentul cunoaşterii psihicului? Nu regăsim în el „reflexul condiţionat" al lui Pavlov, care a cucerit America într-un timp mai scurt şi cu o intensitate mai mare decît gîndirea lui Dostoievski?

Savantul rus a debutat cu cercetări privind fiziologia glandelor, îndeosebi a celor salivare. El a inventat şi a perfecţionat o instrumentaţie specifică, necesară analizei influenţei unor factori străini procesului alimentării asupra salivării. Adică, a făcut să vibreze un diapazon, de pildă, simultan cu oferirea hranei unui cîine. Repetarea acestei tehnici la intervale regulate a dus la aceea că, la un moment dat, acelaşi număr de picături de salivă a fost secretat numai la auzul sunetului produs de către diapazon, fără ca să mai fie prezentată şi hrana care stătuse la originea salivării. Acest fenomen a fost numit *reflexul condiţionat.* Behaviouristul Lashley, în articolul său: *Reflexul salivar la om şi folosul adus de el în psihologie,* a arătat că a aplicat aceeaşi metodă, cu ace-

Scanned with OKEN Scanner

leaşi rezultate, la om, folosind, cu o maliţiozitate fatală subiecţilor femei — de vor fi existat — bomboane de ciocolată, ca factor al ispitei. Caron s-a depărtat de sfera nutriţiei şi a vădit că sunetul singur poate determina un reflex al pupilei, dacă însoţeşte cu regularitate, o perioadă de timp, o irumpere bruscă de lumină *(Reflexul pupilar condiţionat* şi *Reflexul condiţionat al pleoapei)*. Ciocolata a revenit în centrul interesului, datorită lui Mateer care, analizînd comportamentul copilului (acesta este şi titlul lucrării sale), a pus-o pe limba acestuia, atingîndu-l simultan pe braţ. Tot numărîndu-se bomboanele înghiţite, pînă să se ajungă la salivarea stîrnită numai de atingere, s-a ajuns să se măsoare inteligenţa. Aceste experimente indică destul de precis capacitatea de adaptare la mediu, cu atît mai mult cu cît s-a remarcat faptul că acel copil care învaţă mai repede reflexul îl şi uită mai repede, de îndată ce nu mai este răsplătit cu atît de rîvnita bomboană de ciocolată. Treptat, şcoala de psihologie americană şi-a impus punctul de vedere că orice învăţare presupune crearea unui reflex condiţionat, astăzi învăţarea programată nefiind altceva decît o perfecţionare şi o diversificare a acestei tendinţe.

Reluînd teza pavlovistă în care cuvîntul se transformă în stimul, un alt behaviourist, Holt, „*scoate în evidenţă faptul că vorbele, acţionînd ca substitute ale situaţiilor, evocă aceeaşi reacţie pe care ar provoca-o situaţiile înşile. «Înţelesul» unui cuvînt, a susţinut el, nu este altceva decît reflexul condiţionat la acel cuvînt*“[1], în alţi termeni, înţelesul unui cuvînt nu este altceva decît comportamentul suscitat de obiectul (etc.) desemnat, comportament învăţat ca reflex condiţionat.

Remarcăm distincţia importantă dintre habitudinile pasive de limbaj, adică, reacţia la cuvinte şi habitudinile active de limbaj sau folosirea cuvintelor.

---

1. Gardner Murphy, *op. cit.*, p. 273.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, Watson a demonstrat că tendința naturală poate fi modificată prin crearea unui reflex condiționat. Iar această descoperire majoră ni se pare a explica perfect teza propusă de către William Shakespeare (dar care nu coincide cu cea a Prințului Henry; vom reveni asupra acestei probleme îndată). În ce a constat experiența lui? Unor copii pînă într-un an li s-au prezentat animale domestice. Impulsul lor a fost să le atingă cu mîna. În orice caz nu s-a putut consemna nici un simptom al fricii. Ulterior, înfățișarea animalelor fu însoțită de un zgomot puternic și neașteptat. Prin repetare, s-a format un reflex condiționat de teamă, la vederea animalului, deși zgomotul dispăruse. Mai mult, reacția a fost transferată asupra oricărui obiect acoperit cu blană.

În cazul lui Francis, impulsurile sale naturale au fost înăbușite și înlocuite cu reacția verbală: *Vine!*, de cîte ori era solicitat să servească un client. Astfel s-a format un reflex condiționat. La aceasta au contribuit cîteva circumstanțe psihologice: dorința de a-și isprăvi ucenicia, pentru a dobîndi o meserie, teama de hangiu — ca reprezentînd elementul uman putîndu-se împotrivi realizării lui sociale, groaza pauperității, însingurării, incapacității și alte motive personale, pe care nu le putem ști.

Așa după cum este prezentat cazul de către Prinț, exponentul clasei conducătoare, altceva se analizează: așa-zisa „prostie“ a unei categorii profesionale anume. Intrînd în sala unde îl aștepta Poins, acesta îl întreabă: „*Unde ai fost, Hal? Prințul Henry: Cu trei sau patru capete de dovleac, printre șaizeci sau optzeci de balerci. Am ajuns să cînt pe ultima coardă a smeririi. Prietene, sînt frate de cruce cu o șleahtă de ajutoare de ospătar și-i pot striga pe numele de botez, adică: Tom, Dick și Francis. Eu nu sînt decît prinț moștenitor, dar pentru ei sînt regele curteniei (...) Cînd bei zdravăn, ei numesc asta: «S-o vopsești în roșu» și cînd respiri în timp ce bei, strigă hîc! și-ți spun s-o dai peste cap. În concluzie, într-un sfert de*

Scanned with OKEN Scanner

ceas am progresat atîta, că mă simt în stare să beau toată viața cu orice căldărar, pe limba lui" *(idem)*. Și adaugă că acești băieți n-au rostit în viața lor „*alte cuvinte englezești decît acestea:* Opt șilingi, șase pence, *ori* Bine ați venit, *adăugînd în gura mare:* Vine, domnu! *Pune o ocă de vin dulce pentru Semilună*" (ne reamintim că odăile tavernelor elisabetane purtau nume).

Prințul Henry prezintă cazul de pe poziția sa de fiu de rege care își permite orișice; dar testul la care îl supune pe Francis nu este mai puțin valoros în privința demonstrării reflexului condiționat format. Să nu uităm că cele dintîi rezultate privind introducerea testelor în psihologie au fost publicate de către Cattell în 1836 (Cattell și Farrand: *Măsurători fizice și mentale ale studenților Universității Columbia)*. Este adevărat că testul la care a fost supus Francis nu e numit ca atare. Dar nu e mai puțin un test. În plus, el nu se reduce la o simplă asociație verbală, ci și la una de comportament (cum s-ar spune, o asociație comportamentală). Să nu uităm că Francis cere la un moment dat voie să îl părăsească pe Prinț, pentru a reacționa comportamental la strigare, adică pentru a servi clienții. Astfel se evidențiază dominanta generată de „obișnuință", „rutină", „automatism", impactul activității sociale asupra personalității.

În anul 1900, Müller și Pilzecker cercetează un alt fenomen psihic amplu expus în fragmentul nostru. Ne referim la interferență. Aceasta implică descreșterea eficienței unei anumite activități, datorată preocupării cu alte activități. Incapacitatea lui Francis de a-și dezvolta ideile la sugestiile Prințului Hal, socotită eronat de către acesta drept dovadă a lipsei sale de inteligență, derivă din interferențele impuse de Poins și constituie un fenomen psihic apărînd la orice om normal, cu atît mai mult cînd muncește.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste teorii nu au fost cunoscute dramaturgului englez. Dar dacă opera sa ar fi fost bine studiată, ele ar fi fost mai de timpuriu cunoscute psihologiei.

*

* *

Şi acum ne vom permite o scurtă trecere în revistă a celor expuse anterior, îngăduindu-ne o schimbare de accent ce să evidenţieze rolul gîndirii stilistice dihotomice-antonimice în opera Marelui Will.

Atitudinea lui Hamlet faţă de crima încă nedovedită ce a avut loc în familia sa provine din două tendinţe simultane opuse: doreşte să uite această întîmplare sinistră dar, în acelaşi timp, doreşte să o dea în vileag, să o afle toată lumea. Cum am mai scris, întunecatul prinţ vrea şi nu vrea să i se reamintească; mai menţionam că acest comportament este absurd, în formularea lui logică.

Ca să poată fi atent şi să observe reacţia lui Claudius la cele petrecute pe scenă, el îi explică lui Horatio că este dator să fie „neatent". Cu adevărat, atunci cînd vrei să înşeli vigilenţa cuiva, trebuie să te faci că urmăreşti scopul opus ţelului propus; tehnica aceasta pare asociată ireversibil instinctului de conservare, ca şi instinctului vînătorii. Totuşi, oricît de obişnuiţi am fi cu ea, există ceva anume în structura ei care ne zguduie: cum poate un om acţiona într-un fel şi chibzui într-altul? Aceasta se opune imaginii pe care o avem despre unitatea şi integritatea fiinţei umane; în orice caz este categoric în conflict cu linearitatea gîndirii logice.

Cuvîntul *hobby-horse*, după cum l-am lămurit, are două înţelesuri în contextul discutat: ceva fără importanţă şi ceva atît de important încît a distrus o cetate. Straniu!

Claudius şi cu Polonius, în calitatea lor de „spioni legali", sînt şi nu sînt de faţă la întîlnirea dintre Hamlet şi Ofelia. Pentru ei înşişi, pentru regină, pentru fiica sfetnicului, sînt de faţă; pentru Hamlet — nu. Deci, prezenţa unui om

Scanned with OKEN Scanner

este și nu este un fapt, în raport cu conștiința altuia. Lucrul este evident; dar cînd realizăm că aceasta conferă persoanei în cauză două atribute opuse și simultane nu ne putem împiedica să ne mirăm.

Din modul cum își ticluiește Polonius cele expuse familiei domnitoare, s-ar spune că el este ferm convins de sănătatea psihică a prințului moștenitor. Nimic nu îl împiedică, totuși, să sugereze că acela ar putea fi dat „drept nebun". Însuși gîndul că este cu putință să afirmi despre ceva că este invers decît e în realitate iese din canoanele judecăților. Același destin îl așteaptă pe bețivul Sly.

„Cinstea", în interpretarea sfetnicului și a lui Claudius, este „necinste".

Claudius hotărăște cu glas tare, în legătură cu Hamlet: va trăi (în exil); iar fără glas decide: va muri.

Hamlet, deși întreg la minte, în convorbirea cu tatăl iubitei sale se prezintă cam „slab de minte".

Această capacitate a omului de a prelua un rol, de a se prezenta sub chiar înfățișarea pe care inima lui o neagă îngăduie travestiul, cu întregul șir de comportamente false pe care le atrage după sine. Prințul Henry, în jocul său cu Falstaff de-a tatăl și feciorul, se simte liber să adopte ipostaza nepăsării și a glumei fără implicare; același prinț este cu adevărat fiu și moștenitor, atunci cînd se află în fața tronului părintesc. Prințul e slugă la cîrciumă, este hoțul hoților și un mincinos fără pereche (de dragul de a da minciuna în vileag). Adevărații nobili cinstiți îi intind o cursă necinstită lui Parolles. Parolles are două chipuri: acela prelucrat de cugetu-i de fanfaron și cel al lașului, vădit prin tertipul camarazilor de arme. Prezentarea inversă a situației de fapt acționează asupra sufletului omenesc cu tăria adevărului, deoarece este luată drept adevăr, care astfel dobîndește o nouă configurare, antonimică celei autentice. Ne amintim că Benedick citea *un dublu înțeles* în vorbele adresate lui de Beatrice.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste ciudăţenii conferă comediilor o materie suculentă. În *Îmblînzirea scorpiei* duşmanii sînt prieteni, slugile stăpîni, necunoscuţii taţi, fiii îşi născocesc părinţii, „scorpia“ e blîndeţea întruchipată, ascultătoarea Bianca e rebelă, bărbaţii sînt femei, soarele e lună, bătrîneţea este tinereţe sclipitoare, mielul rumenit e scîrboasă prăjeală, nunta e propria-i caricatură, înjurătura este cînt de privighetoare, încruntarea surîs al zorilor, muţenia morocănoasă gungurit, izgonirea chemare, refuzul acceptare.

Miranda adoarme la poruncă, dar nu de somnul ei, ci de cel indus. Caliban resimte înţepăturile unor insecte inexistente.

Teatrul lui Shakespeare, ca şi toată literatura Renaşterii, este un viespar în care bunul simţ e necontenit urzicat de întîlnirea unei realităţi imposibile. Sîntem tot mai nedumeriţi, cu atît mai mult cu cît cele descrise de către aceşti autori le întîlnim în viaţa de fiecare zi, ba şi în viaţa noastră. Căci toţi oamenii au momente cînd „joacă teatru“, cînd se dau drept alţii şi, ceea ce este şi mai grav, cînd înşeală, cînd mistifică, induc în eroare, mint. Logica este unealta minţii pentru a percepe adevărul. Cunoaşterea realităţii se bizuie pe procesele logice. Pe ce anume se bizuie posibilitatea gîndirii de a înlocui adevărul cu altceva? Cum putem minţi? Această întrebare nu conţine nici o înfierare etică şi nici o indignare, pe care le înlăturăm acum. Spaima în faţa minciunii devine cu atît mai mare cînd punem întrebarea de pe poziţiile cunoaşterii psihologice a omului, aşa cum ne îndeamnă William Shakespeare. Că este lucru înspăimîntător să nu poţi lămuri ce anume din structura gîndirii tale îţi îngăduie să falsifici realitatea, să reflectezi în conştiinţa semenului tău pînă şi propriul tău chip invers.

Scanned with OKEN Scanner

Nebunia maurului

Cum de a fost cu putință ca generalul maur să fie victima minciunii? El, despre care pînă și Iago recunoaște: „*Oricît mi-e maurul de antipatic, / E nobil, e constant, e iubitor, / Și se va dovedi Desdemonei / Un soț prea bun*“ (II, 1, p. 925). Ce anume, din lăuntrul său ori dinafară, a surpat acest monolit pe care se sprijinea ostrovul Veneției? Războinicul care se descrie pe sine însuși spunînd: „*Cuvîntul meu e dur / Și nu am darul vorbei blînde-a păcii*“ (I, 3, p. 920) sau: „*Puține știu din toată lumea-aceasta / Ce să nu țină de bătăi și lupte*“ *(idem)*, el, crescut de mic în taberele ostășești, omul drept, iubitor al ordinei și disciplinei, cum poate cădea pradă păienjenișului țesut de stegar pentru a-l nimici? Învingător în atîtea bătălii unde sorții izbînzii nu atîrnau de brațul, ci de mintea sa și de puterea ei de a ridica sute și sute de oameni ca un zid viu în fața vrăjmașului, s-a lăsat învins de un om mai inteligent oare? de un strateg mai dibaci? de un conducător de oști cu mai multă experiență sau mai bine sfătuit? Nu, Othello nu a fost învins prin înfruntare, Othello nu și-a văzut vrăjmașul. Acesta s-a insinuat în el, l-a învins din abisurile propriei sale gîndiri, l-a îndemnat să judece după un tipar de cugetare a cărui geografie nu o cunoștea, pînă l-a îmbrîncit în mlaștinile disperării. Othello a fost răzbit de nemaiînțelegerea propriei sale gîndiri.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, pînă atunci, oponentul său e un om în carne și oase' poartă un chip — numai zîmbet și miere, îi stă la tot pasul în preajmă — i se încurcă printre picioare, ca un cățel de casă și se mîndrește, cînd se admiră în oglindă, șoptind printre dinți: „*Eu nu sînt cel ce sînt*" (I, 1, p. 916), putînd dezvolta mai precis această de neconceput afirmație: „*Slujindu-l, mă slujesc pe mine doar*" *(idem)*; căci, după cum afirmă cu haz, îi este martor însuși cerul că nu din dragoste și nici din simțul datoriei o face, ci, împrumutînd purtarea aceasta, ca să-și atingă scopul.

Analizînd limbajul generalului, remarcăm faptul că folosește des antonime. Aceasta trădează concepția sa despre lume: oamenii pot fi împărțiți în buni și răi. Spada sa apără binele și elimină răul din existență. O socoteală — e adevărat — cam cazonă, totuși o socoteală simplă, practică, onestă.

Ca să înțelegem concepția despre lume a lui Iago, sîntem obligați să recurgem la termenul nou denumind tocmai această figură de stil prin care se autocaracterizează: „*Eu nu sînt cel ce sînt*", pe care o vom reîntîlni neașteptat de des. Ce este această figură? După cum am spus, ea descrie un obiect unic, cu două aspecte simultan opuse, pe cînd antonimele denumesc două obiecte distincte și opuse. Este „dihotomia-antonimică". Este limpede că antonimele înlesnesc clarificarea realității, pe cînd dihotomiile-antonimice nu pot face realitatea decît tot mai confuză. Antonimele slujesc gîndirii logice; pe cine slujesc dihotomiile-antonimice? Răspunsul nu va întîrzia mult. Pînă una alta, concepția lui Iago închipuie o lume cu două aspecte simultan opuse.

Iago nu își împestrițează numai limbajul cu dihotomii-antonimice dar, cum am văzut că singur se laudă, se comportă după modelul lor, adică, zice că „se face" că îl iubește pe maur. Așadar, dragostea lui nu e dragoste. Din dezvoltarea ulterioară a piesei aflăm că dragostea lui este înverșunată ură. Nu recunoaștem aci numeroasele structuri care

Scanned with OKEN Scanner

ne-au uimit în capitolul precedent? Deci nu numai Iago, ci foarte multe personaje shakespeariene se comportă dihotomic-antonimic, cu alte cuvinte, adoptă o mască opusă firii, intenţiilor, simţămintelor, gîndurilor lor.

Nici în tragedia *Othello*, Iago nu este un izolat. Un al doilea personaj îşi manifestă neputinţa de a avea o gîndire unitară.

Desdemona, în planul afectiv othellian, reprezintă întruchiparea păcii, liniştii, portul la care trage războinicul. În planul piesei, ea va fi şi piatră unghiulară dar şi nod al discordiei, pentru armonia psihologică a generalului. Remarcăm cu uşurinţă că tiparul dihotomic-antonimic, odată enunţat de Iago, este pe dată proiectat asupra destinului maurului, asupra preocupărilor lui de gală şi de fiecare clipă, asupra persoanei care primeşte întreaga revărsare a dragostei sale, asupra femeii încarnînd, pentru el, realitatea în toată complexitatea ei, întruchiparea vieţii — anume asupra Desdemonei.

Brabantio, tatăl ei, îşi încheie tirada din senat cu cîteva cuvinte de o importanţă majoră în războiul nevăzut pe care îl va purta mai tîrziu stegarul: „*Priveşte-o, maure, de-ai ochi să vezi: / Cum tatăl fu-nşelat şi tu poţi fi*“ (I, 3, p. 922). Confruntarea imaginii virtuale a unei Desdemone caste, prezentă în mintea lui Othello, cu imaginea aceleiaşi Desdemone, dar trădătoare, prezentată astfel de către propriul ei tată, enunţă un comportament ce confirmă astfel însăşi cuvintele rostite de către ea.

Acesta este cadrul în care va evolua apărarea eroică a maurului împotriva perfidiei stegarului său care ţine cu orice preţ să îşi precizeze încă o dată *ticăloşia dublă (idem)*.

Jocul politic pe care îl născoceşte intrigantul este simplu: „*Sînt două lucruri de făcut: / Soţia mea pe Cassio să-l ajute, / (...) Estimp, pe maur eu să-l trag de-o parte* (II, 3, p. 929). Cuplului Othello-Desdemona, Iago îi opune cuplul propriei

Scanned with OKEN Scanner

sale căsnicii, hidră bicefală urmărind dezbinarea unității celor doi. Piatra de încercare va fi locotenentul lui Othello, împins la turburarea liniștii din Cipru de către același născocitor de rele. Simbolic, Cassio este un *alter ego* al generalului. Pe deplin cinstit, ca și cel din urmă, va cădea pradă intrigilor aceluiași stegar (ca o repetiție generală — e evidentă recurența acestei tehnici — a loviturii de grație îndreptate împotriva lui Othello) și îl va înlocui pe soțul Desdemonei la conducerea Ciprului. Cassio reprezintă cinstea lui Othello. În textul citat, cuvîntul „maur" desemnează aptitudinile spre rău ale generalului. Direcția celor două acțiuni menționate de către stegar este evident dotată cu sensuri contrarii. Socotim că propozițiile descriu, simbolic, numai persoana lui Othello, într-un plan mai adînc decît cel faptic: aptitudinile lui spre bine, aptitudinile lui spre rău — ambele putînd fi dirijate în așa fel, încît să se creeze între ele un hiat ce permite erijarea unui grup ca dominant.

O cercetare a lui Leon Levițchi[1] ne ajută să înțelegem mai bine străduința intrigantului de a anula aspectul pozitiv al personalității maurului în proprii ochi ai acestuia (în planul simbolic). „*Othello: Nu e* (Cassio) *cinstit? Iago: Cinstit, stăpîne? Othello: Da, cinstit! Iago: Stăpîne, după cîte știu... Othello: Ce crezi? Iago: Ce cred, stăpîne? Othello: «Ce cred, stăpîne?»*" (III, 3, p. 102—109). În acest fragment analizat de L. Levițchi, ca și în următorul, verbul „a gîndi, a crede" *(to think)* apare în replicile paralele ale celor doi cu două sensuri opuse. Dar să vedem și extrasul următor: „*Iago: Cît despre M. Cassio, / Pot să jur — cred că e cinstit. Othello: Și eu cred la fel. Iago: Oamenii ar rebui să fie ceea ce par; / Ah, cei ce nu sînt* (ce par) *de nu ar mai părea deloc! Othello: Firește, oamenii ar*

1. *Repetiția lingvistică în piesele lui Shakespeare*, în: Leon Levițchi, *Studii shakespeariene*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 46—75.

Scanned with OKEN Scanner

trebui să fie ceea ce par. I a g o: Păi, atunci / Eu cred că e un bărbat / Cinstit Cassio" (III, 3, p. 126—131). / ... / „*Verbul* think *e repetat în sensuri diferite: în gura lui Iago are înțelesul de «cred», «după părerea mea, socotesc», iar în gura lui Othello de «cred, sînt convins» (Iago nu spune «pot să jur că e cinstit», ci: «pot să jur (că, după părerea mea) — cred că e cinstit»)*" (p. 64—65).

După cum se vede, Iago adoptă formula de gîndire a lui Othello și însești cuvintele acestuia, pentru a ușura misterioasa mutație pe care scontează să o realizeze în structura logică folosită de către oponentul său. În aceste pasaje stau față în față cele două tipare de gîndire: gîndirea dreaptă a lui Othello, inconștientă de pericolul ce se va declanșa curînd, și cea oblică a lui Iago, la pîndă, ca un animal de pradă, gîndire acceptînd două chipuri ale aceleiași realități, posibile după necesitatea împrejurărilor, după cum le rezumă modul său de a folosi vocabularul. Această confruntare psihologică se cuvine reținută pentru urmărirea argumentației ce va să vină.

Schema de gîndire propusă de Iago cucerește domeniul adevărurilor generale, într-o rapace nevoie de a mistui tot ce poate fi cugetat: „*Săracul mulțumit, cît de bogat e! / Dar stearpă-i bogăția cum e iarna, / Cînd cel bogat se teme-a sărăci*" (III, 3, p. 932).

În sfîrșit, Othello asimilează imaginea unei realități cu două fețe, preluînd tiparul sugerat. Cît de fericit trebuie să fie Iago! Să observăm, împreună cu el, asimilarea metaforei stegarului de către general, cu o ușoară alterare: „*Cînd ești prădat și paguba n-o simți, / De nu o afli, nici prădat n-ai fost*" (p. 933). Așadar, stegarul a fost capabil să infiltreze în mintea generalului nu numai o viziune dihotomică-antonimică asupra lumii, ci chiar propriile sale formulări generalizatoare, deci atotcuprinzătoare. Cu rare excepții, maurul va juca după cum îi va cînta mefistofelicul Iago, acest Merlin

Scanned with OKEN Scanner

al Veneţiei. Ne aflăm la jumătatea piesei. Să urmărim, treaptă cu treaptă, mutaţiile psihologice izbutite de stegar pînă la cucerirea acestei prime victorii.

Iago mimează cinstea; ştie că stăpînul său i-o atribuie. El simulează îndelunga cumpănire, teama de necugetata grabă, simplitatea gravă şi dreaptă, toate — atribute ale gîndirii maurului. Din însuşi *omphalos*-ul gîndirii acestuia va începe răspîndirea veninului. Iago se aşază pe sine cal troian: „*Să dau glas gîndului? de-i josnic, fals? / Palat există fără murdărie?*“ (p. 931). Scrupulele sale fac să îi apară cu neputinţă ca şi într-un om „curat“ ca el să nu existe ispita răutăţii, ca la toată lumea; aşa cel puţin se prezintă; cartea de vizită este suficientă ca să îi fie acceptate insinuările drept aur de cea mai bună calitate. Dar acest aur este necontenit dăruit sub forma unor monede cu două feţe, una caldă, una rece, aforisme în doi peri, cărora, curînd, le dă un nume psihologic, cu implicaţii afective; acest nume este „îndoiala“. „*Ce clipe blestemate îl aşteaptă / Pe cel care iubeşte-n îndoială / Şi îndoindu-se, el tot iubeşte*“ (p. 932). Iar replica şi-a început-o cu vorbele: „*Stăpîne, să te temi de gelozie!*“

Şi, ca să îl facă pe Othello să asimileze cît mai bine această nouă *imago mundi*, insistă, repetă ideile sub stratul unor cuvinte noi, le inversează, le înnoadă, le deznoadă, le răstălmăceşte, apoi iar le pune în ordinea şi înţelesul voit şi util lui. Othello cel fără prihană respinge momeala stegarului (nu cu suficientă tărie: abia se zbate, căci a apucat să fie muşcat de şarpe). „*Dovada vreau s-o văd*“ (p. 933). Iago nu ţine seama de strigătul lui îndurerat. După ce i-a propus o schemă abstractă a unei viziuni dihotomice-antonimice asupra lumii, îi dă detalii concrete asupra modului cum poate fi apropiată această *Weltanschauung*: „*Eu încă de dovadă n-am ce-ţi spune, / Soţia-ţi urmăreşte (...) / Cunosc ce poate ţara noastră da; / Sub cerul veneţian se-ntîmplă multe / De care soţii n-au habar*“ (p. 932). Generalizarea din ultimele două

stihuri era necesară. O nouă cursă: generalul nu trebuie să se simtă un izolat; necinstea cinstitei soţii este descoperită de toţi pe rînd, i se sugerează; aşa stau lucrurile în Veneţia, probabil în lume...

Înfige cuţitul şi mai adînc în rana deschisă, îl răsuceşte. Face o aluzie la replica-cheie rostită de Brabantio, tatăl Desdemonei, în Senat, pentru că tocmai opinia revelată în ea — duplicitatea Desdemonei — constituie scopul final al stegarului; să nu uităm că Desdemona reprezintă mult mai mult decît o soţie: ea este, pentru Othello, simbolul realităţii: „*Prin măritiş părintele-a-nşelat / Şi cînd părea de ochii tăi scîrbită, / Mai tare îi iubea. Othello: Şi-aşa era. Iago: De tînără ştia să-nşele-amarnic / Şi tatălui să-i lege ochii fedeleş*“ (p. 932). Îi uşurează condamnatului primirea loviturii de graţie. Lucrează cu grijă de mecanic. Unge cu cel mai fin ulei fiecare piesă nouă a motorului pe care îl montează.

Dar lui Iago nu îi este suficient să fie crezut. Nici nu-i convine ca noua *Weltanschauung* să fie asimilată aşa cum un organism uman ar accepta o inimă artificială şi ar folosi-o în continuare ca şi cînd nimic nu s-ar fi schimbat în alcătuirea sa. Iago are nevoie de declanşarea crizei uzuale care însoţeşte adoptarea gîndirii dihotomice-antonimice şi care duce la turburarea echilibrului intelectual, nesiguranţa (rod al imaginii unei realităţi cu două chipuri simultan opuse) fiind cel mai şubred teren pe care s-ar putea clădi o viaţă. El nu vrea să îl vadă pe general numai gelos. Vrea să-l distrugă. De aceea intervine în procesul psihologic, grăbindu-l. Cu atît mai mult că Othello nu poate fi gelos, după cum explică Mitea Karamazov, cu atîta bun simţ: „*Gelozia! «Othello nu este gelos, dimpotrivă, e un om extrem de credul», spune undeva Puşkin, şi prin ea însăşi această constatare vădeşte într-un mod destul de elocvent neobişnuita profunzime de gîndire a marelui nostru poet. Othello se simte zdrobit sufleteşte, concepţia lui asupra lumii a fost zdruncinată din temelii în momen-*

Scanned with OKEN Scanner

tul cînd idealul său s-a spulberat. *Othello însă nu este omul care să stea la pîndă, să spioneze sau să tragă cu urechea, fiind încrezător de felul lui. Pe el trebuie să-l mîne cineva de la spate, să-i dea ghes, să-l zgîndăre şi să-l întărîte mereu, depunînd eforturi uriaşe, ca să-l facă să se dumirească, în cele din urmă, c-a fost înşelat. Cu totul alta este însă comportarea unui gelos autentic. E imposibil să-şi închipuie cineva infamia şi halul de decădere morală cu care se poate acomoda fără nici un scrupul un om gelos. Şi totuşi, cine ar putea să afirme că toţi geloşii, fără deosebire, sînt suflete josnice şi meschine? Dimpotrivă, un om însufleţit de cele mai nobile sentimente, nutrind o dragoste curată şi plină de abnegaţie, este în stare uneori să se ascundă sub masă, să cumpere conştiinţa unor pehlivani, să accepte fără ezitare mijloacele cele mai mîrşave şi mai murdare ca să spioneze şi să urmărească pas de pas pe cineva.*"[1] La toate aceste mîrşăvii s-a găsit, însă, omul care să îl împingă. El este Iago, cel care „*îşi face cunoştinţele să creadă că se preface a fi mai rău decît este, ca să ascundă faptul că este mai rău decît se preface a fi.*"[2] Să îi urmărim împreună savanta tehnică a „scoaterii din minţi". „*Iago: Dar văd că astea-ţi tulbură gîndirea. Othello: Nu, nicidecum... Iago: Ba eu mă tem că da, / Sper că-nţelegi că tot ce ţi-am vorbit / Pornea din suflet. Dar te văd mişcat. / Şi-am să te rog să nu dai vorbei mele / Vrun tîlc ascuns, vreo largă tălmăcire... / E doar o bănuială. Othello: Firește, da. Iago: Altminteri, spusa mea / M-ar duce la o mîrşavă izbîndă, / Şi n-am dorit-o. Cassio mi-e prieten... / ...Pari tulburat, stăpîne. Othello:*

---

1. Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, trad. de Ovid Constantinescu şi Izabella Dumbravă, Bucureşti, Editura Univers, 1972, *Opere*, vol. 10, p. 79.
2. Kenneth Muir, *Shakespeare the Professional*, London, Heinemann, citat după *Figurative and Wholesome*, articol nesemnat din „The Times Literary Supplement", nr. 3737, 19 oct. 1973, p. 1272.

Scanned with OKEN Scanner

Nu, nu prea... / Nu pot să cred decît în cinstea ei."[1] Răspunsurile generalului neagă sfîşierea lăuntrică, dar nu categoric. Iago atacă şi atacă iar, insistă necontenit, cu exact aceeaşi tactică cu care îl convinsese pe Roderigo, înainte de plecarea în Cipru, să-şi vîndă averea, preschimbînd-o în bani; alternează afirmaţia solidarităţii cu conlocutorul cu pistonări pe ideea pe care vrea să o impună; astfel îi crează maurului climatul dezechilibrului psihologic care îl va potopi. Generalul se clatină sub lovituri.

Începe să perceapă, sub îndrumarea diabolicului său Nestor, două aspecte antonimice în fiinţa iubitei sale: „*Numim gingaşa-le fiinţă-a noastră*", spune el despre soţii, apoi, continuă: „*Dar nu şi fapta lor*" *(idem)*. El tatonează orientarea în geografia noii logici ilogice. Experimentează vorbirea dihotomică-antonimică. Nu sudează încă bine termenii, dar aceasta nu îl împiedică să rostească serii dihotomice-antonimice: „*Soţia mea o cred cinstită, — apoi că nu-i; / Te cred om sincer şi cred că nu eşti. / Vreau o dovadă. Numele-i mai proaspăt / Ca al Dianei chip, mînjit şi negru-i / Ca propria-mi faţă*" (p. 934).

Nu am menţionat la vreme cea mai importantă replică rostită în Senat, pentru ca să o punem în lumina cea mai favorabilă. Iată, acum, momentul potrivit. Ducele se adresează lui Brabantio: „*Ţi-e ginerele mai mult alb ca negru*" (I, 3, p. 922). Oscilaţiile afective de mai sus ale lui Othello aduc un element nou în legătură cu această structură. Desdemona, întruchiparea realităţii pentru Othello, Desdemona cea albă şi curată are astăzi numele (echivalent cu chipul) „mînjit şi negru", ca şi al lui. Cu alte cuvinte, dacă Othello e „mai mult alb decît negru", acum Desdemona este „mai mult

1. Shakespeare, *Opere*, în româneşte de Ion Vinea, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, vol. 8, p. 271—272.

Scanned with OKEN Scanner

neagră decît albă". „*După cum este caracteristic piesei* Othello, *separaţia şi contrastul au înlocuit unitatea şi îmbinarea.*"[1]

Iago şi-a atins ţelul. Cititorul ţine minte că am comentat versurile „*Săracul mulţumit, cît de bogat e!*" etc. şi preluarea acestei dihotomii-antonimice de către Othello, cu aproape aceleaşi cuvinte rostite de Iago. Iago dă replica înainte de a propune bănuiala ca sistem de gîndire. Othello o reia imediat după ce, intrînd în scenă, se întreabă: „*Ha, ha! ea, falsă?*" (III, 3, p. 933). Nu a mai fost provocat de stegar (!). Fusese departe de acesta. Îl întîlneşte întîmplător. Othello bănuieşte. A învăţat că bănuiala există. A asimilat tiparul gîndirii dihotomice-antonimice.

Raţiunea lui Othello se va clătina. Desdemona, în copilărosul ei joc, îl provoacă, fără să vrea. Soţul gelos cere batista: „*Ad-o, s-o pot vedea. D e s d e m o n a: Pot să o fac, dar nu voi chiar acum. / E-un vicleşug, să uit de rugămintea-mi: / Te rog, primeşte-l iar pe Cassio-n slujbă*" (III, 4, p. 935). Ştim prea bine că revenirea asupra cererii ei constituie un „vicleşug" a cărui intenţie este să o apere de necesitatea de a aduce batista. Totuşi, azvîrle oprobiul „vicleşugului" asupra cererii lui Othello, cînd tocmai de „vicleşug" o bănuia el pe ea, şi aceasta răstoarnă tot sistemul de valoare al maurului. El însuşi, deci, poate fi socotit un om cu două chipuri! Şi dacă poate fi privit ca atare, nu cumva o fi chiar unul?!

Toată cunoaşterea sa se zguduie din temelii. Îşi dă seama că există ceva în inteligenţa lui care nu îl mai slujeşte. Judecata îi oscilează. După o avalanşă de replici conţinînd unul şi acelaşi cuvînt, „batista", citim: „Pleacă!" (III, 4, p. 936).

I se adresează Desdemonei, dar el este cel care iese!

Împins din spate de „ajutorul" mîrşav al lui Iago, Othello ajunge să confunde elementele abstracte cu cele concrete,

1. G. Wilson-Knight, *Muzica din Othello*, în vol.: *Shakespeare şi opera lui. Texte critice*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1964, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

echivalează „batista" cu „cinstea". *„Iago: De-i dau soției o batistă... Othello: Ce-i? Iago: E că e-a ei, stăpîne, și pe-a ei / O poate, cred, s-o dea oricărui om. Othello: E-a ei și cinstea sa, de-asemenea; / O poate da și pe-asta?"* (IV, 1, p. 937).

Desdemona percepe o tensiune fundamentală în gîndirea soțului: *„Stăpînul meu nu e al meu stăpîn"* (III, 4, p. 936). (Remarcăm și viziunea dihotomică-antonimică în care este surprins.) Mai departe: *„Desigur, trebi de stat, / Că-s din Veneția sau dezvăluirea / Vreunei uneltiri de-aici, din Cipru, / Întunecat-au mintea lui cea clară"* *(idem).*

Se aglomerează mărturiile în sprijinul tezei că Othello nu-și mai poate folosi vocabularul pentru transmiterea de idei, ca orice om normal, sănătos. Maurul nu mai poate comunica ce simte. Gîndirea lui este în derivă. Îngaimă, rostogolind ochii dementțial: *„Batistă... mărturisiri... batistă..."* (IV, 1, p. 937). Sau: *„A mărturisi și a fi spînzurat pentru trudă. Mai întîi să fii spînzurat și apoi să mărturisești. Firea nu s-ar cufunda-ntr-o patimă ca asta, așa, fără nici o școală. Nu cuvintele-s cele care mă zguduie-ntr-atîta. Pfui! nasuri, urechi, buze. Să fie cu putință? Mărturisește!... Batistă!... A, diavole!"* *(Leșină.)* (IV, 1, p. 937). Este celebrul leșin, numit criză de epilepsie. Demonstrația lingvistică din exemplele anterioare este suficientă pentru a vădi tulburarea psihică în orice caz.

Iago nu îi dă nici o clipă de răgaz. El *„este un filozof care-și închipuie că o minciună care ucide are mai mult stil decît o aliterație sau o antiteză; care socotește un experiment fatal păcii unei familii un lucru mai bun decît să supraveghezi palpitațiile inimii unui purice privit la microscop; care complotează în vederea distrugerii prietenilor săi, ca un fel de scuză pentru ingeniozitatea sa și străpunge cu pumnalul oamenii în întuneric, ca să alunge plictisul* (în text: *ennui*). *Veselia-i, cîtă-cumu-i, izvorăște din izbutirea trădării sale; tihna lui,*

Scanned with OKEN Scanner

din tortura la care i-a supus pe ceilalți. E amator de trageaie în viața adevărată; și în loc să-și folosească inventivitatea creînd personaje imaginare sau descriind incidente de mult uitate, adoptă poziția mai îndrăzneață și mai disperată de a-și broda subiectul acasă, de a distribui rolurile principale celor mai apropiați amici și cunoștințe și repetă de-a dreptul în serios, cu nervi de oțel și hotărîre de neîmblînzit."[1] Un Ivan Karamazov, un Lafcadio *avant la lettre*. De aceea nu ne mai miră acceptarea generalului: „*Mult prea viclean voi fi-n răbdarea mea*" (IV, 1, p. 937).

Treptat, simbolismul dihotomic-antonimic a cucerit și lumea obiectelor. După batistă, iată patul avînd două calități „morale" antonimice și simultane. „*I a g o: Sugrum-o-n patul ei, chiar în patul pe care ți l-a murdărit*" (IV, 1, p. 938). Se observă că „murdărirea" este atît de pregnantă pentru că întîrzie în suflet ideea că acest pat e al curăției dragostelor lui Othello.

Într-o astfel de lume nu mai poți avea reacțiile unui om obișnuit. Nebunia alternează cu tot mai rare perioade de luciditate. Un nou exemplu de incongruism, similar altuia citat nu de mult este: „*În țară sînt chemat. Să pleci de-aici; / Am să trimit îndată după tine*" (IV, 1, p. 939). Aici nu băgăm de seamă numai inconsecvența gîndirii sale, ci, dacă socotim cuplul Othello-Desdemona un tot unitar, așa cum am făcut-o și cu alt prilej, și consemnăm faptul că personajul replicant menționează un sens al mișcării sale și cel opus direcției soției, consemnăm, la fel, și încercarea sa finală de a uni cele două drumuri. Deci, cu toate că e invadat de sistemul gîndirii dihotomice-antonimice, Othello suferă din pricina nostalgiei pentru *Weltanschauung*ul său originar, cel al lumii-unitate.

---

1. William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, London, Oxford University Press, 1966, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

Sfîrșitul crizei se precipită. Starea lui patologică este vizibilă tuturora. „*E mintea lui întreagă? Nu-i nebun?*“ *(idem)*, se întreabă Lodovico, ruda lui Brabantio și trimisul Veneției, despre acela pe care îl cunoștea în cu totul altă lumină. Adaugă: „*Aceasta-i ființa / Neturburată de porniri?*“ și așa mai departe.

Noaptea generalului se va sfîrși cu desființarea simbolică a realității dihotomice-antonimice, cu uciderea Desdemonei.

La construirea acestei realități dihotomice-antonimice nu contribuie numai limbajul și evoluția gîndirii ci, cu atît mai mult, arhitectura tragediei care folosește structuri bipolare opoziționale, situaționale.

Bogdan Petriceicu Hasdeu remarca: „*Din Shakespeare am luat contrastul dintre sublim și bufon, dintre plîns și rîs, contrast care ne întîmpină la tot pasul în viața zilnică.*“[1] Desigur, el observase procedeul antonimelor. Noi vom cita cinci replici în care elementele contrastante sînt două chipuri ale aceleiași trăiri: gelozia. Succed leșinului și sînt anterioare discuției dintre Cassio și Iago, al cărui martor ascuns fusese maurul, deci plasate după momentul culminant al crizei personajului principal. „*Othello: O s-o tai bucățele. Să mă-ncornoreze ea pe mine! Iago: Ce urît lucru din partea ei. Othello: Cu ofițerul meu! Iago: Și mai urît lucru. Othello: Fă-mi rost de ceva otravă, Iago*“ (IV, 1, p. 938).

Da, gelozia poate purta ambele măști prezente în text: tragicul și ridicolul.

După cum știm, piesa debutează cu anunțarea unei trădări (și astfel se conturează cea mai amplă structură dihotomică-antonimică a textului). „*Brabantio: Ce ticălos de rînd mai ești și tu? Iago: Sînt unul, sir, care vine să-ți spună că fiica ta și cu maurul se joacă, în clipa aceasta, de-a dihania cu două spinări*“ (I, 1, p. 917). Cuvintele lui Rabelais

1. B.P. Hasdeu, *Răposatul postelnic, Introducere*, în vol.: *Shakespeare și opera lui..., op. cit.*, p. 465.

Scanned with OKEN Scanner

sună josnic în gura lui. Pe întreg parcursul piesei se va dovedi că binevoitorul apărător al castității Desdemonei este autenticul trădător, iar „trădătorul" denunțat — victima sa nevinovată. Astfel, tragedia, în totalitatea ei, constituie o structură dihotomică-antonimică situațională, reduplicată, în mic, după cum urmează: Iago îl întîlnește pe „bunul său prieten", Roderigo, la tatăl Desdemonei. „Bunul prieten" va muri lovit de chiar mîna lui Iago!

În scena a doua a primului act, Othello este căutat de către două cete, una condusă de Brabantio, cealaltă avîndu-l în frunte pe Cassio. Fiind noapte, ambele își luminează calea cu facle: un mănunchi de torțe, în numele dreptății necesare, îl caută pe trădător; un altul, în numele războiului drept, îl caută pe apărător; deci, lumină în numele neîncrederii și lumină în numele încrederii.

În Senat două chestiuni sînt la ordinea zilei: conflictul Veneției cu turcii și conflictul lui Brabantio cu Othello. În legătură cu cel dintîi, către Othello se îndreaptă toată nădejdea cetății, el întruchipează bărbăția; în privința celui de-al doilea, Othello este socotit neom.

Structurile dihotomice-antonimice situaționale se împletesc cu paralelisme simbolice. Actul I vestește un război. Actul II debutează cu descrierea unei răzvrătiri a elementelor, furtuna. Lealul Cassio, *alter ego* al maurului, este despărțit de general datorită vijeliei. Othello rămîne singur pradă elementelor dezlănțuite. Cassio îi întruchipează lealitatea, cinstea și curajul. Putem descifra simbolul următor: generalul, rupîndu-se de lealitatea sa, de caracterul său integru, de gîndirea sa concepînd o realitate unitară (Cassio nu se va despărți niciodată de acestea) rămîne pradă elementelor ostile (recte, Iago). Othello nu este singurul personaj a cărui gelozie este provocată. Și Bianca e geloasă. Complet altfel. Reacțiile ei constituie unul dintre aspectele structurii diho-

Scanned with OKEN Scanner

tomice-antonimice a geloziei, celălalt aspect trăindu-l maurul, unul firesc, celălalt patologic.

Generalul pregătește împreună cu Iago uciderea propriei sale integrități, în persoana lui Cassio. Crima, incompletă, pare o repetiție generală a sacrificiului Desdemonei. Faptul că locotenentul nu moare, susține simbolic, ca o șarpantă, capacitatea generalului de a-și recîștiga, deși mutilată, personalitatea. Mutilată! Să nu uităm strigătul lui Cassio: „*Sînt beteag pe veci!*“ (V, 1, p. 943). Unul similar țîșnește din pieptul lui Othello: „*Cu-o răsuflare pieptul lui Othello / Îl poți împinge* (V, 2, p. 947).

Culoarea lui Othello a fost întotdeauna nodul discordiei pentru critica mondială.

G.M. Matthews[1] explică pentru care motive cercetătorii literari refuză să discute culoarea lui Othello. „*În primul rînd, ar fi neistoric să considere culoarea, în sensul dat de noi astăzi acestui cuvînt, ca un termen cît de cît semnificativ pentru oamenii din vremea Elisabetei sau a lui Iacob I; în al doilea rînd, a afirma că Othello este o piesă despre rase ar însemna să spunem că* Henric al V-lea *nu-i decît o piesă despre grăsuni.*“ Totuși, autorul din care citățm conchide: „*Othello nu este o poveste vag temporală despre gelozie, ci un exemplu al iubirii dintre un negru și o albă.*“ El continuă, reproducînd analizele lui R.B. Heilman privitoare la „*contrastul dintre lumină și întuneric, atît în imagistica piesei cît și în structura sa*“, pentru a trage următoarea concluzie: „*Efectul inevitabil al acestei opoziții (efect neremarcat de Heilman) este sublinierea contrastului dintre rase, dintre Othello și camarazii săi. În consecință, cred că este just să considerăm acest contrast drept cheia înțelegerii piesei, determinantul cel mai însemnat (ceea ce nu înseamnă, firește, că întreaga piesă s-ar reduce doar la atît).*“

1. G.M. Matthews, *Othello și demnitatea umană*, în vol.: *Shakespeare și opera lui...*, *op. cit.*, p. 152—153.

Scanned with OKEN Scanner

Reținem ideea lui G.M. Matthews (expusă atît de contradictoriu), cu întreaga ei argumentație, că deosebirea de culoare dintre Othello și celelalte personaje și, sîntem datori să spunem mai mult, dintre Othello și el însuși (E.B. Heilman readuce în prim-plan replica Dogelui: *„Ți-e ginerele mai mult alb decît negru"*), constituie esența arhitectonică a piesei, piatra de unghi, structura dihotomică-antonimică de bază. Nu ne putem apropia afirmația că tragedia este un „exemplu al iubirii dintre un negru și o albă". A spune că Shakespeare a dat exemple este penibil. Aceasta o facem noi, care ne zbatem de o jumătate de mileniu să-l înțelegem, nu el — creatorul unui univers paralel cu cel în care trăim.

Culoarea lui Othello constituie structura dihotomică-antonimică cea mai simplă pe care o putem găsi în piesă, cea în jurul căreia se înfoliază toate celelalte structuri dihotomice-antonimice. Și aceasta pentru că el, cel negru, se vădește a fi — din punct de vedere al caracterului — cel mai alb, iar albii se lasă intuiți — din același punct de vedere — ca negri. Mai mult, Desdemona, întruchiparea realității pentru Othello, în viziunea acestuia are cel mai negru suflet.

Aglomerarea copioasă de structuri dihotomice-antonimice de limbaj și situaționale din această piesă atrage atenția orișicui asupra posibilității existenței unui mecanism al gîndirii dihotomice-antonimice. Ne întrebăm de ce măiestria shakespeariană a insistat atîta asupra acesteia, de ce a contrastat-o cu predilecție cu gîndirea logică uzuală, dacă nu pentru a scoate în evidență un mesaj. Ce legătură ar putea fi între acest mesaj și „gelozia" sau „încrederea înșelată" pomenite la începutul acestui capitol? Mesajul piesei, folosind drept pretext gelozia (apariția unei dihotomii-antonimice în ființa iubită), subliniază suferința implicită oricărui proces de cunoaștere, perceperea realității ca dihotomică-antonimică, impunîndu-ți o totală revizuire a valorilor stabilite pînă la acest stadiu. Trecerea de la o formă a cunoașterii

Scanned with OKEN Scanner

la alta presupune o disciplină necunoscută lui Othello (de aici insuccesul lui intelectual). Această disciplină este descrisă tot de către acelaşi Iago, maestrul psiholog al tragediei: „*Trupurile ne sînt grădinile, iar voinţa grădinarul lor*“ (I, 3, p. 922).

Lui Othello i-a lipsit voinţa de a cunoaşte pînă la capăt. Rămînînd bine ancorat în sistemul său propriu de gîndire, confruntat cu argumentele lui Iago, Othello ar fi rămas în adevăr, adică avînd conştiinţa că nu este înşelat. Adoptînd noul sistem de gîndire propus de stegar, numai voinţa şi discernămîntul l-ar fi ajutat să redescopere acest adevăr. A reajuns la el după ce a fost învins.

Dintr-un anume unghi de vedere, trăirea şi cunoaşterea se suprapun. Liberul arbitru ne îngăduie să punem accentul pe una sau pe cealaltă. Othello a fost învins în lupta sa pentru cunoaştere, deoarece accentul său era pus pe viaţă, pe trăire.

Tragedia maurului din Veneţia este tragedia omului cu căutătura dreaptă în luptă cu un univers fals prezentat lui ca dihotomic-antonimic, tragedia moralei în luptă cu amoralismul, tragedia cunoaşterii unei lumi care îţi întoarce mereu chipul ascuns, tragedia mutaţiei de la un vechi sistem de gîndire la unul nou şi impropriu firii tale, tragedia omului care este obligat să opteze pentru cunoaştere atunci cînd opţiunea sa anterioară şi definitivă fusese pentru trăire.

Piesa este o tragedie a iniţierii.

Încheiem capitolul de faţă cu o splendidă dihotomie-antonimică finală, epitaf celui care a fost Othello: „*Te-am sărutat şi-n moarte te-am pierdut. / Să pier acum, murind într-un sărut.*“

Dar, înainte de a părăsi definitiv tragedia, să revenim la o scenă de „teatru în teatru“, regizorul ei fiind Iago.

Scanned with OKEN Scanner

Othello

ACTUL IV, SCENA 1 *(Fragment)*

Iago — *Stai deoparte*
Și pune-te la pîndă cu răbdare.
Cînd copleșit de-amar zăceai aici
— De-un astfel de-om nevrednică tristețe —
Sosi și Cassio. L-am îndepărtat,
I-am dat și lămuriri de-al tău leșin,
Și l-am rugat să se întoarcă-ndată
Să stăm de vorbă. Mi-a făgăduit.
Ascunde-te și fii cu luare-aminte
La rîsetul, batjocura, disprețul
Înscrise pe-orice colț al feței lui,
C-am să-l stîrnesc să-mi spună iar povestea
Cum, unde și de cînd, de cîte ori
El ți-a iubit și-ți va iubi soția.
Ia seama,-ți spun, la gesturi! Fii cuminte,
Observă-l bine,-ți spun! Te stăpînește!
Sau cred că ești cu sufletul bolnav
Și nicidecum bărbat.

Othello: — *Ascultă, Iago!*
Voi fi-n răbdarea mea viclean cît vrei,
Dar cît mai sîngeros — m-auzi? — la faptă.

Iago: *Nu-i rău! Dar mai așteaptă. Nu te-ascunzi?*
(Othello se ascunde.)
Acum pe Cassio îl întreb de Bianca;

Scanned with OKEN Scanner

E-o gospodină care se-nvîrteşte
Făcînd negoţ cu farmecele ei.
I-e drag de Cassio;-i soarta-acestor fete:
Să-nşeli o lume, să te-nşele unul.
El nu se poate-opri de-a hohoti
Cînd îi vorbeşti de ea. Dar iată-l, vine!

(Intră Cassio.)

Un zîmbet doar, şi-Othello-şi pierde capul,
Şi-n oarba-i gelozie tălmăceşte
Uşernica purtare a lui Cassio
Şi gesturile-i, zîmbetele-n rău.
Ce faci, locotenente?

Cassio: *Rău de tot,*
Că mă saluţi c-un titlu făr' de care
Pot şi să mor.

Iago: *Ai să-l recapeţi sigur*
Rugîndu-te frumos de Desdemona...
De-ar sta-n puterea Biancăi păsul tău,
Ce iute-ai izbuti!

Cassio: *Vai, biata fată!*

Othello (din ascunzătoare): *Ia uite cum s-a şi pornit pe rîs!*

Iago: *Eu n-am văzut femei iubind atît!*

Cassio: *Zău, biata fată, poate că-i sînt drag.*

Othello (din ascunzătoare): *Acum tăgăduieşte slab, dar rîde.*

Iago: *Ascultă, Cassio!*

Othello (din ascunzătoare): *Iago îi dă ghes*
Să-i spună tot. Aşa! E bine-adus.

Iago: *Ea spune-n lume că te-nsori cu dînsa.*
Adevărat să fie?

Cassio: *Ha! ha! ha!*

Othello (din ascunzătoare): *O, tu triumfi, romane? Tu triumfi?*

Scanned with OKEN Scanner

Cassio: *Eu să mă-nsor cu ea? Cu o pramatie? Fii bun te rog și nu mă crede așa fără de minte! Sînt sănătos la cap. Ha! ha!*

Othello (din ascunzătoare): *Așa, așa! cum rîd biruitorii!*

Iago: *Zău, merge zvonul că te-nsori cu ea!*

Cassio: *Ci spune drept!*

Iago: *Să fiu de rîs, așa e!*

Othello (din ascunzătoare): *Mi-ai pus gînd rău? Prea bine!*

Cassio: *Să știi că zvonurile le-a scornit maimuța! Ea crede că mă-nsor cu ea, fiindcă mă iubește și-i convine: dar nu că i-am făgăduit ceva.*

Othello (din ascunzătoare): *Îmi face Iago semn; povestea-ncepe.*

Cassio: *A fost aici chiar adineauri. Se ține scai de mine peste tot. Mai zilele trecute stam pe țărm de vorbă cu niște venețieni. Mă pomenii deodată cu nebuna, care, pe cinstea mea, mi-a și sărit de gît!*

Othello (din ascunzătoare): *Strigînd firește: „Cassio, dragul meu!“ cum se și vede, după gesturi.*

Cassio: *Și iat-o că se-agață de mine, se lipește, și plîngi, și plîngi, și strînge-mă, și-mpinge-mă. Ha! ha! na!*

Othello (din ascunzătoare): *Acum istorisește cum l-a tras cu ea-n iatac la mine. Ah! Văd că ți-ai luat nasul la purtare, dar nu văd zăvodul căruia să-l arunc.*

Cassio: *Va trebui, atunci, să mă dezbăr de ea.*

Iago: *Dar ia te uită: e chiar ea; sosește.*

Cassio: *Nu zău, ce dihoroaică, și bine parfumată!*

(Intră Bianca.)

De ce te ții ca o belea de mine?

Scanned with OKEN Scanner

Bianca: *Ține-s-ar dracu și muierea lui de tine! Ce-aveai de gînd cu-acea basma pe care-abia mi-ai dat-o? Neroadă-am fost s-o iau! Să-ți scot modelul! Halal de-așa model, pe care l-ai găsit la tine-n cameră, și nu știi — chipurile — cine l-a lăsat. E darul vreunei pațachine și-mi ceri să-i scot modelul? Na, dă-l mîrțoagei tale. Ori de-unde-l ai, eu n-am să-i scot modelul.*

Cassio: *Ce-ți vine, dulce Biancă, zău, ce-ți vine?!*

Othello (din ascunzătoare): *Dar, cerule, parcă-i batista mea!*

Bianca: *Și dacă vrei să vii la cină pe diseară, n-ai decît! Și dacă nu, poftește cînd ai chef.*

Iago: *Hai, ia-te după ea!*

Cassio: *Zău, n-am ce face: altfel, scoală ulița!*

Iago: *Cinezi la ea?*

Cassio: *Așa am de gînd.*

Iago: *Prea-bine, am să caut să te văd. Țin foarte mult să stăm de vorbă.*

Cassio: *Te rog, poftește! Ai să vii?*

Iago: *Hai, du-te! Lasă vorba.*

(Iese Cassio. Othello iese din ascunzătoare.)

Othello: *Învață-mă cum să-l ucid, tu, Iago...*

Iago: *Văzut-ai cum se tot fălea cu făr'de legea lui?*

Othello: *O, Iago!*

Iago: *Dar batista ai văzut-o?*

Othello: *A mea era?*

Iago: *A ta, o jur pe capul meu!... Și vezi cît prețuiește pentru el pramatia-ți de soață! Ea datu-i-a batista lui iar el a dăruit-o tîrfei sale.*

Othello: *Aș vrea să-l pot ucide nouă ani în șir. Și ce femeie mîndră, și dulce, și gingașă!*

Iago: *Ia lasă, trebuie să uiți.*

Scanned with OKEN Scanner

Othello: *Să piară și să putrezească, a iadului să fie chiar în noaptea asta. Ea n-o să mai trăiască: nu! Mi-e inima-mpietrită. Mă doare mîna cînd lovesc în ea. O, nu-i pe lume o ființă mai duioasă! E vrednică de patul unui împărat, să-i fie și stăpînă!*

Iago: *Vai, nu te recunosc!*

În românește de Ion Vinea

Scanned with OKEN Scanner

Comedia dramatică din Ephes

În Epidamnum, soţia negustorului siracuzan Aegeon dă naştere la doi gemeni „*care, lucru straniu, semănau / Că îi deosebeai doar după nume*“ (I, 1, p.106). În acelaşi han şi în aceeaşi clipă, o altă femeie dăruia viaţa altor doi gemeni, şi ei aidoma cu doi muguri. Sînt cumpăraţi de Aegeon, mai tîrziu, să slujească propriilor săi fii. Şi toţi erau fericiţi. Nu peste mult, o furtună dintr-acelea de scot foc prin nările cerului va despărţi această familie, tatăl rămînînd cu unul dintre fii şi cu unul dintre pruncii adoptaţi, iar mama cu ceilalţi. Feciorul crescut şi iubit ca ochii din cap de către Aegeon, împlinind optsprezece ani, îşi ia sluga tovarăş de drum şi porneşte în căutarea fratelui său. Plecare simbolică parcă. De ce să atribuim valoare de simbol acestui început de odisee? Vom vedea că avem multe şi temeinice pricini.

Nu pretindem că cele ce urmează alcătuiesc ţesătura conştientă şi voluntară a lucrării shakespeariene. Dar sîntem convinşi, datorită prea numeroaselor „coincidenţe“, că ele, ca toate miturile şi ecourile lor, au stat ascunse undeva alături de poetul care scria (bun clasicist, orice ar fi spus contemporanii şi, mai tîrziu, criticii) şi că i-au şoptit istoriile lor eterne, gata să-l ajute să brodeze o canava mult mai bogată şi mai general umană decît apare la prima vedere cea a textului răsfoit acum.

Scanned with OKEN Scanner

Interesantă este specificarea vîrstei eroului, lucru destul de rar în opera shakespeariană. Antipholus din Siracuza are optsprezece ani și se află în pragul maturității, din punct de vedere biologic. Dar psihologia sa de om adult abia începe să se maturizeze. Pentru a își atinge desăvîrșirea, el s-ar cuveni să fie la fel de împlinit din punct de vedere psihologic, după cum este din punct de vedere biologic. Aventura căutării fratelui său pare a fi o aventură a împlinirii. Să plecăm de la ipoteza că Antipholus din Siracuza pornește în căutarea jumătății sale, Antipholus din Ephes, mînat de impulsul desăvîrșirii. Dar Antipholus nu pleacă singur; el este însoțit de către Dromio din Siracuza, de care nu s-a despărțit niciodată. Am spus-o mai sus, Dromio a fost cumpărat ca să îl slujească la bine și la rău. Dromio nu este de un sînge cu el; e un străin, și, totuși, e nedespărțit de el. Dacă ar fi să îi căutăm un sens, Dromio reprezintă legătura lui Antipholus cu societatea; el îl hrănește, el îl îngrijește, el veghează asupra sa; Dromio este ca un fel de veșmînt însuflețit. Dar nici Dromio din Siracuza nu se va simți împlinit pînă ce nu-l va fi descoperit pe Dromio din Ephes. Remarcăm, pentru moment, această dublă dihotomie (nu dihotomie-antonimică): cei doi Antipholus fac corp comun atît între ei cît și cu cei doi Dromio. Datele acestei duble dihotomii ne sînt puse la dispoziție încă din scena întîia a piesei.

Dar nu numai ei se caută. După ce Antipholus din Siracuza a pornit în temerara sa peregrinare, Aegeon a așteptat ce a așteptat și, în cele din urmă, a hotărît să plece el însuși pe urmele sale, frustrat de ultimul bun ce-i rămăsese. Se află pe drumuri de cinci ani. În acest caz avem de-a face cu o dihotomie-antonimică, deoarece cuplul procreator-creație conține un sens opozițional inexistent în cuplul format de doi frați gemeni, două jumătăți despărțite ale uneia și aceleiași creații. Mai mult, cunoscînd faptul că genitorele coboară panta vremii pe cînd rodul său o urcă, cunoscînd

Scanned with OKEN Scanner

nenumăratele discrepanţe ce despart părinţii de copii, discernem cu uşurinţă caracterul antitetic intrinsec al acestei noi unităţi descoperită. Nici ea nu este unică, ci este dublată de aceea a despărţirii dintre Aegeon şi Aemilia, soţia sa, dihotomizare-antonimică clară a unităţii perechii lor. Şi acest dublet de dihotomii-antonimice este înfăţişat tot în prima scenă a actului întîi.

Bun înţeles, toţi aceşti membri ai atîtor unităţi fărîmate aparent (deşi se caută unii pe ceilalţi, unitatea lor este neîntinată din punct de vedere afectiv) au fost adunaţi în Ephes, de către dramaturg, ca să se poată reîntîlni. Viitoarea refacere a unităţilor iniţiale este semnalată încă din cele dintîi rînduri ale actului al doilea, printr-un simbol. Antipholus din Siracuza îi pomeneşte lui Dromio despre hanul unde au tras amîndoi; numele acestuia este: *Centaurul.* Deşi în planul subiectului, aşa cum se desfăşoară el în faţa cititorilor, Aegeon nu mai are de trăit decît o zi, iar Antipholus din Siracuza tocmai a fost prevenit că ar putea şi el cădea sub aceeaşi implacabilă lege pîndindu-i pe siracuzanii care încalcă teritoriul Ephesului, ca să le hărăzească sfîrşitul zilelor, răsare o speranţă în planul lingvistic. Nebănuită de nimeni, modestă, ca orice brumă de nădejde abia argintînd hotarele zării, ea se ascunde sub acest cuvînt nebăgat de nimeni în seamă, denumire hazlie a unui acoperiş de-o noapte: „Centaurul".

Numele acestui han ne trimite, vrînd-nevrînd, înapoi la numele oraşului în care se află: „Ephesus". Amintirile ne grăiesc încîlcit, într-un zvon tulbure şi incert, despre o legătură între un centaur şi Ephes. Şi, deodată, se face lumină. Statura colosală a lui Hercule irumpe din ruinele memoriei, întunecînd cerul Renaşterii. Acest minunat zănatic al antichităţii, în pelerinaj la Delphi, face o harababură de nedescris în lăcaşul Pythiei, vrednică de furia unui erou, răzbunîndu-se pe aceasta, deoarece Pythia refuza să-i indice

Scanned with OKEN Scanner

calea de a-și răscumpăra cea mai recentă dintre nenumăratele-i omucideri. Ba Hercule îi și aruncă tripodul sacru te miri unde. Apolo însuși intervine. Și se încinge o trîntă de pomină, uriașul înfruntînd un zeu născut din același părinte, cei doi neputînd fi potoliți decît prin intervenția fulgerelor olimpice. Diferendul se încheie cu bine. Oracolul îi arată calea ce se cuvenea să apuce ca să-și plătească fapta sîngeroasă: trebuia să accepte sclavia de bună voie, pe termen de trei ani. Hercule se va lăsa vîndut Omphaliei, pe trei talanți. Și, bineînțeles, din sclav, el izbutește să ajungă soțul acestei regine a Lydiei.

În locul unei robii de trei ani, urmează trei ani de desfătare, de moleșeli și de aromitoare răgazuri. Deosebit de importantă pentru analiza comediei shakespeariene este bîrfa străpungînd evurile, care ne șoptește la ureche că îndeletnicirile lui Hercule în acest răstimp erau dintre cele muierești, cum ar fi torsul, depănatul, țesutul; ba chiar stăpîna și soața sa îi cerea să umble înveșmîntat în straie femeiești. Deci nu numai că travestiul este prezent (această structură comportamentală dihotomică-antonimică), dar chiar și adoptarea preocupărilor sexului opus.

Totuși, eroul nu renunțase definitiv la renumele său de pomină de a își face dreptate cu ghioaga. Astfel, cînd se afla în preajma Ephesului (rețineți: Ephes) și i-a venit somnul, s-a lungit la umbra unui copac. Iacă, niște tîlhari, numiți Cercopi, nu găsiră altceva mai bun de făcut decît să-l batjocorească. Rezultatul este lesne de bănuit. Au fost toți legați fedeleș și duși plocon Omphaliei. Așadar, de cetatea Ephesului se leagă redobîndirea aspectului viril al lui Hercule, din femeie redevenind luptător (spuneam că Antipholus din Siracuza descinde în Ephes ca din adolescent să devină adult; în lumina celor nou adăugate, putem afirma că, din efeb, va să devină bărbat). În treacăt fie spus, acei Cercopi epheseni sînt și ei pioni ai gîndirii dihotomice-anto-

Scanned with OKEN Scanner

nimice, căci aveau darul minciunii atît de înrădăcinat încît Iupiter le-a luat graiul şi i-a preschimbat în maimuţe; ei fiind astăzi oamenii fără chip de oameni.

Şi acum ne reîntoarcem de la oraş la hanul aflat în el. Va să zică, acesta se numeşte „Centaurul".

După isprăvirea celor trei ani de dulce sclavie, Hercule se înfăţişează Deianirei, ca peţitor, şi îi dobîndeşte mîna. Pornesc împreună la drum, dar calea le e tăiată de apele revărsate ale fluviului Evenos. Întîmplarea le scoate în cale centaurul Nessus. Plin de cavalerism, acesta o ia pe crupă pe Deianira; ajuns pe celălalt mal, amabilitatea sa devine agresivă. La ţipetele tinerei soţii, Hercule sloboade o săgeată înveninată cu sîngele hidrei. Atins, centaurul moare, iar cei doi sînt reuniţi după ce apele îi despărţiseră (ca şi pe personajele shakespeariene). Centaurul, o fiinţă cu două aspecte opuse: om şi animal, participă la dihotomizarea-antonimică (el însuşi o astfel de structură) a unităţii cuplului Hercule-Deianira.

Mai departe, aceeaşi gîndire elaborează secvenţe noi în continuarea scenariului, originînd un cadru contextual sugestiv, util evoluţiei personajelor din *Comedia Erorilor*. Înainte de a-şi da duhul, Nessus culege sînge din rana provocată de săgeată şi i-l dăruie Deianirei. O sfătuieşte ca, dacă va simţi vreodată dragostea lui Hercule slăbind, să moaie o cămaşă a eroului în acest sînge şi să i-o dea s-o poarte: cămaşa, zice, îi va readuce iubirea (acest ritual se va perpetua în folclorul multor popoare). A venit şi vremea ca Deianirei să i se pară că este pe punctul de a fi înşelată. Cămaşa lui Nessus, însă, în loc să reaprindă focul iubirii în inima soţului ei, i se lipeşte acestuia de trup, fără putinţă de a mai fi smulsă, strecurîndu-i în carne flăcările iadului. Se remarcă lesne caracterul dihotomic-antonimic reflectat asupra obiectului: cămaşa căreia i se presupune darul de a aprinde iubirea este, de fapt, cămaşa aducă-

Scanned with OKEN Scanner

toare de moarte. În cele din urmă, eroul își va curma chinurile, urcîndu-se singur pe rug. Acest ultim pas împlinește prorocirea ce i se făcuse: că avea să moară de mîna unui mort (în piesa noastră obiectele au și ele reflexe dihotomice-antonimice iar destinul fiecăruia dintre personaje, pe rînd, este influențat de un alt personaj socotit mort).

Există o a doua trimitere la lumea acestor centauri a căror ființă se împărtășește din două lumi. Observăm că numele celor doi frați poate fi descompus în prefixul *anti*, indicînd opoziția și Pholus. Or, Pholus a fost un alt centaur trăind în Pholos. Pe cînd același Hercule vîna mistrețul din Erymantha, îl vizită pe Pholos, fiu al lui Silene și al unei nimfe. Fu ospețit din belșug dar fără vin, ceea ce indispuse pe erou. Nu că Pholus nu ar fi avut un urcior plin; dar acesta aparținea, în comun, tuturor centaurilor. Destupînd urciorul, de dragul noului prieten, mireasma binecuvîntatei băuturi se răspîndi, ațîțînd nările tuturor centaurilor, oricît de departe s-ar fi aflat. Ei se năpustiră către sursa plăcutei miresme, înarmați cu stînci, facle și trunchiuri de copac. Se porni o luptă pe viață și pe moarte. Din păcate, spre nenorocul său, pașnicul Pholos, înmormîntîndu-și prietenii, extrase o săgeată din trupul unuia și o privi curios, mirîndu-se cum de un lucru atît de mic putea provoca moartea. Tot sucind-o și învîrtind-o, aceasta îi pică pe picior, aducîndu-i și lui sfîrșitul.

Asupra acestui fundal mitic decorat cu multiple structuri dihotomice-antonimice sînt proiectate evenimentele din piesă, creindu-li-se, astfel, un mediu natural lor, deși foarte adînc ascuns în text, părînd chiar incredibil.

În pregătirea revelației că Antipholus din Ephes, deși identic la înfățișare cu fratele său, este opus acestuia din punct de vedere al caracterului, Antipholus din Siracuza îl întîlnește pe Dromio din Ephes, sluga geamănului său. Discuția dintre ei, acuzațiile, rugămințile, tînguirile conlocutorului său ne înlesnesc înțelegerea faptului că cei doi seamănă ca

Scanned with OKEN Scanner

două măşti ale aceluiaşi tînăr, ca două feţe ale aceluiaşi taler (dealtfel, *pholus* este şi numele unei monede antice greceşti, ceea ce subliniază valoarea dihotomică-antonimică a numelui cu un accent şi mai puternic — cap şi pajură sînt două feţe de nedespărţit, dar şi opuse ale uneia şi aceleiaşi monede).

O nouă denumire umilă a unui han contribuie la întărirea armăturii simbolice, prevestind viitorul. Dromio din Ephes îşi încunoştiinţează stăpînul, adică pe cel pe care îl socoteşte a fi acesta, că soţia sa îl aşteaptă la „Phoenix". Dar nu este acesta numele păsării care, murind, renaşte din propria-i cenuşă? Şi nu acelaşi lucru se va petrece cu toate aceste personaje socotite decedate de către celelalte şi care vor învia, ori cu unul anume, socotit nebun şi care se va dovedi sănătos ca totdeauna? Căci în această cetate se petrec lucruri ciudate: *„Oraşu-i bîntuit de-nşelăciune; / Jongleri dibaci ce-ţi păcălesc privirea, / Magi negri ce îţi schimbă hotărîrea, / Şi vrăjitoare trupuri deformînd, / Pungaşi în travestiu şi şarlatani"* (I, 2, p. 108). O adunătură de meşteri pregătiţi să împrumute realităţii un alt chip, în numele intereselor lor.

Jocul destinului îl face pe bietul Dromio din Ephes să descrie întîlnirea sa anterioară cu pseudostăpînul său în termeni ca aceştia: *„s-a adresat urechilor mele (...) şi nimic n-am putut înţelege"*. (II, 1, p. 109). Desigur, concluzia lui este că a avut de-a face cu un nebun de legat. Într-adevăr, de asta îl va acuza pe acelaşi şi Adriana, soţia lui Antipholus din Ephes, insistînd şi ea, cînd îl întîlneşte pe Antipholus din Siracuza, asupra dificultăţii ei de a-i surprinde adevărata personalitate: *„Bărbate, cum se poate întîmpla / Să te înstrăinezi atît de tine?"* Iar puţin mai înainte, remarcînd răceala lui, se simţea ea însăşi alta: *„Nu-s Adriana, nici soţia ta"* (II, 2, p. 110).

Frumuseţea şi iubirea Adrianei îl conving pe Antipholus din Siracuza să accepte încrucişarea de vieţi ce îi este impusă: *„Sînt pe pămînt, în cer sau sînt în iad? / Dorm ori sînt treaz?*

Nebun sau sînt întreg? / Sînt cunoscut, dar travestit mi-apar! / Voi zice ca și ei; și pe-acest drum / O să mă-nfund în aventura asta" (II, 2, p. 111). Aceeași atitudine o va adopta și sluga lui care are de întîmpinat propriile-i peripeții, la fel de năucitoare: „*E țara zînelor; ah, ciuda ciudelor! / Vorbim cu spiriduși, cu ciufi, cu duhuri*" *(idem)*. Împreună, ei alcătuiesc un cor al uimirilor: „*Dromio: Sînt preschimbat, stăpîne, sau nu sînt? Antipholus: Socot că-n cuget ești; la fel și eu. Dromio: Stăpîne, nu: în cuget ca și-n formă. Antipholus: Ba forma ți-ai păstrat-o* etc. *(idem)*.

Estimp, nenorocitul Dromio din Ephes, izbutind să îl găsească pe stăpînul său autentic, nu-l poate convinge pe acesta că l-ar fi bătut pentru simplul motiv că l-a chemat acasă (deoarece el de fapt l-a chemat pe celălalt Antipholus). Nu peste mult ambii vor ajunge victimele fraților lor necunoscuți și nebănuiți care au apucat să fie instalați stăpîni fără voie în propria casă a acestorlalți. Astfel, cele două perechi de gemeni au fost reunite. Frații se înfruntă, luptînd pentru același drept „de a fi cu adevărat persoana care cred că sînt". Cît de grăitoare este esențializarea situației! Te simți cineva și ești necontenit luat drept altcineva. Temă kafkiană, prilej de nebunie. Noua aranjare a pieselor pe tabla de șah la dispoziția dramaturgului ne îngăduie să verificăm cele afirmate mai sus despre simbolica numelor de hanuri. Căci taverna unde i se propune acum să mănînce furiosului Antipholus din Ephes, căruia masa conjugală îi este refuzată, fiind ocupată de celălalt frate, se numește „*Tigrul*". Hotărît să se răzbune pe soția sa, el își invită în cele din urmă prietenii, în compania unei curtezane, la „Ariciul". Limbajul firmelor este elocvent (și el va străbate literatura engleză pînă în romanele lui Charles Dickens).

Tensiunea crește tot mai mult. Va să zică, Antipholus din Siracuza este luat drept Antipholus din Ephes. Pe deasupra, cumnata acestuia, Luciana, bănuind că răceala și negările

Scanned with OKEN Scanner

sale de om absolut străin şi în necunoştinţă de cauză s-ar datora unui nou amor, îi recomandă tocmai jocul dublu ce-l scotea pe el din sărite: „*Iubeşti pe-altcineva? s-o faci în taină; / Iubirea ta cea falsă o ascunde; / Să nu o laşi pe sora mea s-o vadă / Şi limba să nu-ţi dea-n vileag ruşinea; / Prefă-te blînd, cinstit la vorbe, vrednic, / Să-ţi pară viciul al virtuţii sol; / Cu inima murdară, fii curat; / Păcatu-nvaţă-l ca un sfînt să meargă; / Fii tainic — fals; de ce să ştie ea?*“ (III, 2, p. 113). Acesta este rezumatul, *avant la lettre*, al unui tratat de falsă morală burgheză, schela clasicului triunghi al viitorului teatru bulevardier, glasul vanei convenţii sociale vanitoase. Prin el aflăm că una dintre pricinile apariţiei comportamentului înşelătorului (care face parte din vasta gamă urmărită de noi) poate fi mila; în spatele pseudomilei predicate aici se ascunde teama de a disturba o dispunere socială temporară; îndărătul acestei temeri, la rîndul ei, citim rezistenţa inerţiei în faţa noului. Prin mijlocirea Lucianei, societatea specificată îşi apără şubrezenia moravurilor, inducînd, ba chiar impunînd masca.

Acestei societăţi i se adresează, pare-se, Antipholus din Siracuza, cînd îi răspunde: „*De ce tu adevărului te-opui / Şi duhul mi-l goneşti pe-un ţărm străin? / Eşti oare zeu? mă vei crea din nou?*“ *(idem)*. El nu concepe minciuna. Admite mai curînd miracolul care l-ar putea preschimba în altcineva decît să accepte a purta o mască. Cu atît mai mult cu cît inima sa a ales-o pe aceea care se socoteşte cumnata lui şi acum îi vorbeşte despre o aşa-zisă soţie a lui, sora ei, despre care el nu a auzit încă măcar vorbindu-se pînă acum. Luciana este aceea căreia îi pune la picioare omagiul înfocat al iubirii sale. Cuvintele lui desenează un portret al ei pe fond de aur. Ea exclamă că vorbele lui aparţin surorii ei sau că aşa s-ar cuveni să fie. „*Iubito, soră spune-ţi ţie însăţi!*“ Şi cu această replică, inocentul Antipholus din Siracuza nu face altceva decît să traducă relaţia dintre el însuşi şi fratele său.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, Dromio din Siracuza trece și el prin exact aceleași încurcături; află că există o bucătăreasă, în aceeași casă; spaima este că ea are pretenții de stăpînă asupra sufletului său și i se oferă drept un binecunoscut tărîm al bucuriilor nupțiale. Antipholus rezumă: „*Doar vrăjitoare bîntuie pe-aici. / Cea care mă numește soț, din suflet / Eu o resping ca soață*“ ș.a.m.d.

Dacă întîia neînțelegere din piesă izbucnește datorită unei sume de bani, element al discordiei, cu fire lunecoasă și iute, prevestind necazurile ce vor urma, în penultimul act intervine un nou element ce să stîrnească o dispută. De data aceasta este vorba despre un colier, o altă formă a aurului, pe de o parte, iar pe de alta, imagine a legăturii, lanț neîngăduind să se împrăștie cele ce au început să se dezorganizeze. Acest colier întărește simbolul funiei cumpărată de către Dromio din Ephes. Apoi, al treilea element din aceeași familie: un inel, mai mult decît frînghia și colierul (lanțul), inelul este semnul unirii definitive a personajelor ca într-un fel de căsnicie universală, dacă vreți sau, după gust, semnul unui cerc magic (potrivit impresiei lăsate de Ephes siracuzanilor) neîngăduind eroilor să mai iasă din cuprinsul lui. Astfel, colierul și inelul conferă aurului chipul opus celui cu care ne întîmpină la începutul acțiunii și negustoriei care îl folosește la fel (ea e pricina neînțelegerilor dintre cele două cetăți, care neînțelegeri au dus la arestarea lui Aegeon).

În momentul culminant al intrigii, anunțat de apariția bruscă a acestor trei obiecte, ambele perechi de frați sînt socotite vrednice de ospiciu, toți sînt legați cobză, împiedicați să se depărteze de scena evenimentelor, obligați cu forța să aștepte deznodămîntul lor. Înaintea acestuia se cuvenea să apară și mama celor doi Antipholus, ea însăși victimă a unui destin, antipozii căruia îi fac viața de un hilar tragism: căsătorită și cu doi copii este, în același timp, stareța unei mînăstiri. Odată cu strecurarea ei în trama piesei, este adus

Scanned with OKEN Scanner

de față și Aegeon, soțul ei, și toate neverosimilele drame se încheie cu bine.

Este ușor de înțeles din text că originea tuturor acestor întîmplări tragicomice stă în politica ephesiană și în ecoul acesteia în relațiile dintre Siracuza și Ephes. Încordarea existentă între cele două ducate constituie izvorul nenorocirii că familiile despărțite de o viață nu se pot reuni, că cetățenii acestor două ducate nu pot călători dintr-unul în celălalt, că stagnează comerțul, că prietenii nu se pot vizita. Ambițiilor personale ale tiranilor renascentiști le revine întreaga răspundere. Dar dramaturgul englez nu își putea îngădui să trateze direct o problemă politică de o atare amploare și cu o astfel de rezonanță socială, într-o epocă atît de necruțătoare și de divizată între biserica de stat și catolicism ca aceea în care a viețuit. Iată, credem, motivul pentru care a recurs la genul comediei, ascunzîndu-și adevăratele sentimente de dreaptă indignare împotriva unei societăți care te obligă să porți o mască și de progresistă dorință a unei schimbări radicale a stării de lucruri sub masca (!) hohotului de rîs aparent inofensiv. Dacă piesa are o structură dihotomică-antonimică, aceasta se datorează în primul rînd comportamentului dihotomic-antonimic al autorului însuși, comportament impus de societatea epocii, cînd capetele cădeau cu atîta ușurință.

Să ascultăm eroii piesei descriind-o.

Scanned with OKEN Scanner

Comedia erorilor

ACTUL I, SCENA 1 *(Fragment)*

O sală în palatul ducelui. Intră ducele, Aegeon, temnicerul, ofițeri și curteni.

Aegeon: *A vrut, Solinus, soarta să mă vîndă;*
Deci curmă-mi tu durerea prin osîndă.

Ducele: *Prea stărui, negustor siracuzan!*
Nu-nclin de fel să sfarăm legea țării:
Discordia și vrajbele iscate
De-nverșunarea celui ce ți-o duce,
Ce pașnicilor noștri negustori
Le cere, de n-au galbeni, să plătească
Cu sîngele, decretul lui smintit,
Alungă mila din privirea-mi cruntă.
Căci între-ai tăi, ce-au provocat, și noi,
De mult se-aprinde ucigașa vrajbă,
Și-i decretat în adunări solemne,
Aici ca și-n vrăjmașa Siracuză,
Ca orice schimb de mărfuri să se curme.
Mai mult: dacă vreunul din Efes
Va fi văzut pe piețI siracuzane,
Sau, dimpotrivă, om din Siracuza
Mai calcă prin Efes, l-așteaptă moartea
Și tot ce are, ducele-i confiscă,
Afară doar de și-ar răscumpăra
Cu mărci o mie capul și osînda.

Scanned with OKEN Scanner

Averea ta, oricît aş preţui-o
De larg, nu urcă nici pînă la sută.
Eşti deci prin lege osîndit să mori.

Aegeon: *Mă mîngîi doar că-n asfinţit de zi,*
Curînd, şi chinul meu va asfinţi.

Ducele: *Prea bine. Spune-mi dar, siracuzane,*
Pe scurt, ce vînt te-a depărtat de casă
Şi ce-ai venit să cauţi în Efes?

Aegeon: *Corvoada cea mai grea ce-mi poţi impune:*
Nespusele-mi dureri să-ncerc a-ţi spune.
Dar, ca să ştie lumea că sfîrşitul
Natura mi-l urzi, nu josnicia-mi,
Ţi-oi spune, cît mi-ngăduie mîhnirea:
În Siracuza m-am născut; şi-am luat
Acolo, fericit-aleasă fată,
Ce-aş ferici-o azi de-ar vrea şi soarta.
Cu ea trăii în desfătări. Averea
Mi-o tot spoream călătorind adesea
La Epidamnum. Dar murind deodată
Cel ce-ngrijea negoţul meu pe mare,
Uriaşa grijă ce-mi lăsă pe seamă
Mă smulse-mbrăţişărilor soţiei.
Doar şase luni de cînd lipseam s-au scurs,
Şi ea, — răpusă-aproape de pedeapsa
Ce dulce încearcă-n viaţă pe femei —
Se pregăti pe drum să mă urmeze,
Şi-n scurtă vreme îmi sosi cu bine.
N-avu s-aştepte mult pînă s-ajungă
Prea dăruita mamă-a doi flăcăi
Frumoşi şi-atît de-asemeni între-olaltă
Că nu-i deosebeai decît prin nume.
În chiar acelaşi ceas şi-acelaşi han
Femeia unui om sărman născu
La fel doi gemeni, doi băieţi deodată,

Scanned with OKEN Scanner

Pe care-i cumpărai de la părinții
Săraci-lipiți, să-i cresc servi alor mei.
Nevastă-mea, trufașă de odrasle,'mi
Da zilnic ghes să ne-nturnăm acasă.
Să-i fac pe plac, ne-am îmbarcat. Dar, vai!
Într-un ceas rău!
Lăsasem la o leghe Epidamnum
Și marea, veșnic vîntului supusă,
Nu prevestea nicicum nenorocirea.
Dar n-avea să ne-aline mult speranța:
Avar cernuta cerului lumină
Chezaș temut fu inimilor noastre
De-ndreptățita presimțire-a morții,
Pe care eu senin aș fi primit-o
De-ar mai fi contenit din plîns femeia
Ce hohotea știind ce va să vină,
Și dacă n-ar fi fost neștiutorii
Mei prunci, care-i țineau, scîncind, isonul,
Silindu-mă să caut amînare
Și lor și mie. Doar atît puteam;
Căci, lași, fugind în bărci, matrozii vasul
Copt pentru-înec ni-l dară moștenire.
Femeia, mai cu grijă din cei doi
De prîslea, îl legase de catargul
Pe care marinari i-l iau de schimb,
Legînd de el și-un geamăn de-al străinei;
Și eu făcui la fel pe loc cu ceilalți.
Și după ce-mpărțirăm astfel pruncii
Nevasta și cu mine ne-am legat
De-un capăt ea, de celalt eu, țintindu-i
Mereu din ochi. Pluteam către Corint —
Așa credeam — purtați de val în voie.
Și cînd în fine soarele privi
Prin pîclă, risipind-o, jos, pămîntul,

Dorita binefacere-a luminii
Talazele-mblînzi şi-n zări zărirăm
Venind pe-albastrul mării două vase
Spre noi. Din Epidaur era unul
Şi altul din Corint. Dar pînă să...
Destul!... Ghiciţi din spusa-mi ce urmă!

Ducele: *Ba nu, mai spune, moşule, nu sta:*
Ne doare, chiar de nu-ţi putem ierta.

Aegeon: *O, zeii de-ar fi vrut-o, nu i-aş fi*
Numit pe drept acum ne-ndurători,
Căci zece leghe ne mai despărţeau
Corăbiile, cînd din larg o stîncă
Ne-ntîmpină, frîngîndu-ne-o în două
Pe-a noastră: şi nedreapta văduvie
Vru soarta să ne fie dăruită
Cu mîngîieri şi chinuri de-o-potrivă.
Iar partea ei — biet suflet! — ce-o-ncărcau
Poveri mai mici, deşi dureri egale,
Fu luată mai uşor de vînt şi dusă
Spre luntrea de pescari corintieni
Ce-i pescuiră chiar sub ochii noştri.
Alt vas, pe urmă ne-a cules pe noi
Şi-aflînd pe cine le-a fost dat să scape,
Ne-au omenit ca oaspeţi demni de cinste.
Şi poate-am fi prădat de prăzi pescarii
De-am fi avut un pic de vînt în pînze
Şi n-am fi fost siliţi la calea-ntoarsă.
Ştii deci acum norocul cum mi-apuse:
Fui osîndit să-i supravieţuiesc,
Să-ndrug aici tot basmul vieţii mele.

Ducele: *În numele nefericirii tale,*
Fă-mi, rogu-te, hatîrul de-a ne spune

Scanned with OKEN Scanner

Aegeon: *Pe larg, ce-a fost de-atunci și pînă astăzi.*
Cel mic[1] *din fii, dar grija mea cea mare,*
La optsprezece ani mă iscodi
De soarta geamănului său, cerîndu-mi
Ca servul lui, ce-avea aceeași soartă
Tînjind asemeni lui de dor de frate,
Să-l însoțească-n căutarea lor.
Eu, ros de rîvna de-a-l vedea pe celalt,
M-am învoit să risc a-mi pierde fiul.
Cinci veri am cheltuit cutreierînd
Coclaurii greceşti și cei asiatici,
Iar azi, pe țărmu-ntoarcerii acasă,
Nevrînd să las necercetat Efesul
Sau orice alt sălaș de om, deși
Nădejdea m-a lăsat, — mă lasă viața...
Dar moartea mea curîndă ferici-m-ar
De-ar ști să-mi dea răspuns de-s vii și teferi.

Ducele: *Nenorocit bătrîn, ce-ai fost sortit*
Să sorbi nefericirii cupa plină!
De n-ar fi împotriva legii noastre
Și jurămîntului rostit coroanei,
Pe care nu le pot călca nici prinții,
Lăsa-mi-aș inima să-ți țină partea.
Cu toate că ești osîndit la moarte
Și-osîndele rostite-s de ne-nfrînt
Chiar pentru regi, de nu-și doresc necinstea,
Tot vreau să te ajut, atît cît pot:
Ai deci, negustătorule, o zi
Întreagă să-ți aduni printre prieteni,
Împrumutînd, cerșind, răscumpărarea.

---

1. Shakespeare spusese ceva mai sus că fiul cel mic rămăsese cu soția lui Aegeon (n. red.).

O ai? Trăieşti! Nu? Morţii eşti tribut.
Hei, temnicere. Ia-l! Şi să-i fii scut.

Temnicerul: Ascult, stăpîne.

Aegeon: Aegeon, pleci cu sufletul cernit:
De moarte doar o zi eşti păsuit.

(Iese.)

În românește de Dan Duțescu și Ion Frunzetti

Somnul neliniştit al doamnei Macbeth

„*D o c t o r u l: De două nopţi veghez cu dumneavoastră, dar nu întrezăresc c-ar fi adevărate cele ce mi-aţi spus. Cînd a umblat pentru ultima oară? D o a m n a: De cînd maiestatea sa a plecat pe cîmpul de luptă, am văzut-o ridicîndu-se din pat, zvîrlindu-şi haina de casă pe umeri, deschizîndu-şi scrinul, scoţînd o hîrtie, îndoind-o, scriind ceva, citind ce a scris, apoi sigilînd şi iar întorcîndu-se în pat, dar toate astea, pe cînd era cufundată într-un somn foarte profund*“ (V, 1, p. 841). Doamna de companie a reginei Macbeth de multe ori trebuie să fi povestit medicului această istorie în timpul celor două nopţi de pîndă sau chiar şi înaintea lor. Şi el tot de atîtea ori se va fi scărpinat deasupra urechii, în semn de mirare. Căci şi acum spune: „*O mare răsturnare a firii, să dobîndeşti în acelaşi timp atît beneficiul somnului şi să pui în practică efectele stării de veghe!*“ A vorbi astfel femeii celei cuminţi şi îngrijorate şi, mai mult ca sigur, complet incultă e la fel cu a plasa într-o conversaţie amicală fraze ca: „*Unele manifestări episodice nocturne au fost interpretate ca «fenomene fiziologice» ale somnului (mişcările automatice banale, mişcările gestuale, miocloniile hipnice aşa-zise «fiziologice»), care însă, uneori prin frecvenţa, intensitatea şi durata lor neobişnuită, pot deveni sindroame nocturne patologice (...). După unii autori (...), majoritatea sindroamelor episodice nocturne sînt m a n i f e s t ă r i p s i h o r e a c t i v e sau isterice.*

Scanned with OKEN Scanner

Posibilitatea originii epileptice a fenomenelor episodice nocturne neconvulsive este o problemă mult discutată."[1] Deosebirea constă în aceea că ultimul text e redactat de către un grup de specialişti şi destinat altor specialişti, pe cînd doctorul din piesă vorbeşte în jargonul medical al epocii sale, adresîndu-se unei biete femei alarmate, de dragul unui efect comic de contrast, intenţionat de către autor în momentul atît de dramatic precedînd apariţia unei somnambule.

Dar iată că soţia regelui lunecă fantomatic prin faţa lor, purtînd în mînă o lumînare. Doamna sa de onoare exclamă emoţionată: „*Priviţi! uitaţi-vă că vine! E exact cum e ea; dar jur pe viaţa mea, doarme adînc. Observaţi-o; nu vă depărtaţi*". Totuşi, doctorul este suspicios, aşa cum se cade să fie un om de ştiinţă. (Ce-şi închipuie oare, că regina se joacă de-a lunateca pentru a rîde de el?). „*Cum de-a pus mîna pe lumînarea aceea?*" Răspunsul îi taie aripile fornăitoare: „*Păi, stă la capul ei*"; dar mai aduce un element important pe care medicul nu-l sesizează, nefiind şi psiholog: „*are o lumină prin preajmă, necontenit; e porunca sa*". Aşadar, *lady* Macbeth a solicitat în mod special să nu fie niciodată lăsată pe întuneric: aidoma unui copil speriat de propriile-i închipuiri.

Medicul pare din ce în ce mai puţin pregătit pentru experienţa pe care o urmăreşte (mai ales dacă îi comparăm reacţiile cu hiperluciditatea soţilor Macbeth atunci cînd nu se află în criză), căci, de fapt, se miră, păstrînd încă un ton explicativ care să îi ascundă neştiinţa: „*Vezi, ochii-i sînt deschişi.*" Doamna, cu bunul ei simţ neîntrerupt, îl lămureşte: „*Da, dar simţul lor e zăvorît.*" Şi această monstruoasă marionetă umanoidă face întîiul gest care pare a se integra într-un sistem de comunicaţie, care, s-ar zice, e suportul unei semnificaţii. Doctorul tresare: „*Ce face acum?*

1. Prof. L. Popoviciu, în colab. cu: conf. dr. B. Aşgian, dr. I. Pascu, dr. L. Szabo, *Somnul normal şi patologic*, Bucureşti, Editura Medicală, 1972, p. 282.

Scanned with OKEN Scanner

Privește cum își freacă mîinile." Gardner Murphy scrie: „*Mulți pacienți întocmai ca și Lady Macbeth își spală mîinile, făcînd efortul de a-și elimina sentimentul vinovăției*"[1]. Asociaționistul H.L. Hollingworth preia termenul hartleyan „reintegrare", pentru denumirea procesului funcționînd în locul unei situații din care a făcut cîndva parte[2], iar același Gardner Murphy sintetizează acest fenomen într-o propoziție de o foarte mare importanță pentru stilistica antropologică: „*partea acționează pentru întreg*" (p. 262). Dar nu este acesta tiparul unui concept posibil, acela al comportamentului metonimic plecînd de la definiția metonimiei ca figură de stil? Stilistica antropologică, am văzut, socotește figurile de stil ca reflectînd, fiecare în parte, în primul rînd o capacitate specifică de înțelegere a realității, în al doilea rînd o capacitate similară de manifestare; în această a doua capacitate este incorporată și comunicarea verbală, cercetată de stilistica uzuală. Aspectul estetic este strict complementar manifestărilor stilistice; mai curînd el este descoperit și atribuit decît voluntar; el devine voluntar, deci artificial, numai în cazul profesioniștilor, adică al scriitorilor. În schimb, înțelegerea stilistică a realității și efectul ei, manifestarea stilistică corespunzătoare, sînt coexistente înțelegerii și manifestării logice și de nedespărțit de ea, fără amputerea existenței globale a individului. Un argument care ne înlesnește o luminare mai puternică a acestor afirmații este acela că, în cazul comportamentului metonimic, găsim un suport în însăși organizarea vieții psihice. „*Hamilton a învățat că procesul percepției e de atare natură încît* oricare *dintre ele-*

1. Gardner Murphy, *op. cit.*, p. 325.
2. H.L. Hollingworth, *The Psychology of Functional Neuroses*, 1920, cap. II și *The Psychology of Thought*, 1926, p. 92.

mentele experimentale simultan este capabil, cînd reapare ulterior, să facă să revină experiența t o t a l ă."[1]

Oare *lady* Macbeth nu avea acest comportament metonimic (frecarea mîinilor înlocuiește împrejurările crimei în totalitatea lor) decît în timpul crizelor sale de somnambulism? Însoțitoarea sa o neagă: „*E o acțiune obișnuită a ei să pară că-și spală mîinile așa. Am văzut-o făcînd asta timp de un sfert ce ceas, fără răgaz.*" Întîia frază din replică putea dobîndi strai românesc mai agreabil dar riguroasa terminologie științifică folosită de Shakespeare ne impune transcrierea stîngăciei naive a unei însemnări rapide, făcută de observator în plinul experienței.

Și cititorului piesei gestul îi este cunoscut din experiența zilnică.

În prima scenă a actului II, Macbeth, stăpînul castelului de la Inverness, gazdă a regelui său, a plănuit uciderea acestuia în timpul nopții ce urmează. În așteptarea sîngeroasei fapte, el cutreieră coridoarele întunecoase, ascultă cu băgare de seamă pe la uși, stinge faclele prea luminoase, încearcă somnul tuturora, verifică, spionează, își ia toate măsurile de precauție. După o ultimă întîlnire cu Banquo și fiul acestuia, Fleance, care se asigurau și ei de condițiile de securitate ale tihnei slăvitului Duncan, el rămîne singur hăituitor al solitudinii. Deodată, pasul îi înțepenește, cugetul îi înmărmurește și își simte gura de plumb. În el nu mai sînt vii decît privirile: „*Să fie oare un pumnal ce văd? Mîneru-i către mine. Să-l apuc*" (II, 1, p. 827). Și dîrzul criminal (în intenție) întinde mîna, scuturîndu-și spaima ce-i înghețase șira spinării. Dar cleștii degetelor i se strîng în gol. Din nou se simte straniu, înstrăinat de propria-i persoană. Din nou glasul îi orbecăie în adîncurile încleiate ale muteniei. Apoi, cu ochii nedezlipiți de ascuțișul sclipitor al lamei de oțel,

1. Gardner Murphy, *op. cit.*, p. 105.

își adună iarăși ființa lăuntrică, într-un efort bălos și icnit, și încearcă încă o dată să judece: „*Nu ești al meu și, totuși, te mai văd. / Fatala mea viziune, cum te văd / Nu pot să te și pipăi. Sau nu ești / Decît pumnalul minții, o scornire / A creierului de călduri încins? / În formă pipăibilă te văd, / Ca cel pe care-l trag acum din teacă / (...) / Mi-s ochii înșelați de alte simțuri*“ (p. 828). Apar pe tăișul armei stropi de sînge. Și-atuncea abia Macbeth înțelege fapta ce va săvîrși. Acest pumnal este materializarea, sub forma unei halucinații, a planurilor sale josnice.

„*Energia lui izvorăște din anxietatea și agitația minții sale*“[1], definește Hazlitt în termenii de ultimă oră a descrierii astenicilor de către psihologie. „*Lady Macbeth, a cărei voință îndărătnică și fermitate masculină îi conferă ascendența asupra virtuții șovăielnice a soțului ei*“ *(idem)*, îi iese în cale. Ei își povestesc cu șoapte otrăvite uciderea ce au făptuit. Încă de la începutul discuției, el o întreabă: „*Cine zace în a doua odaie?*“ (Totul s-a petrecut în cea mai neagră beznă.) Ea îi răspunde scurt: „*Donalbain*“. Macbeth își privește mîinile, ne spune Shakespeare, apoi zice: „*Priveliștea e tristă.*“ Și-a privit mîinile. Pumnalul a cărui vedenie a avut-o a vrut să îl strîngă în pumn. Deși nu l-a simțit cu palma, el *l*-a strîns cu dorința. Apoi pumnalul s-a umplut de sînge. Și, iată, pumnalul a fost acționat de fapt. „Mîinile acestea“, pare să îngaime, „mîinile mele l-au mînuit în gînd, apoi l-au împins în carnea ce se opunea fierbinte: vîrful a lunecat puțin pe piele, apoi a tăiat prin învelișul palid și sîngele a țîșnit de pretutindeni. Trupul se zvîrcolea. Cuțitul trebuia să fie înfipt mai adînc, mai afund, spre inimă, să înceteze orice mișcare, să se scurgă viața, să se curețe pieptul, ca un horn, de suflare. Cu mîinile acestea... cu mîinile mele...“ Halucinația lui sporește în consistență; i se pare că ar fi auzit strigătul: „*Macbeth ucide somnul inocent!*“ (p. 828).

1. William Hazlitt, *op. cit.*, p. 14.

Tot şoptind, s-au depărtat de locul crimei. Privindu-l, soţia sa îşi dă seama că a luat cu sine armele însîngerate, pumnalele cu care omorîse. Îl trimite să le ducă înapoi şi să le lase în preajma slugilor pe care să le mozolească cu sînge, pînă nu se trezesc din somn. „*Te du şi adu apă, / Să cureţi mîna de spurcata probă.*“ Macbeth se dă un pas îndărăt: „*Eu nu mai merg; / Mi-e teamă să gîndesc la ce-am făcut; / Nu îndrăznesc să-i mai privesc*“. Femeia ia pumnalele, hotărîtă să intre, sfidîndu-i „copilăreasca“ frică, după cum o numeşte. Se cutremură amîndoi, oprindu-li-se inimile în loc: s-au auzit bătăi în poartă. El îşi revine primul. Întreabă, livid: „*Au cine bate? / De ce tresar la orice zgomot oare? / Ce-s mîinile acestea? Îmi scot ochii! / Oceanul lui Neptun va curăţa / De sînge mîna mea? Nu; mîna, însă, / Va înroşi întinsele talazuri / Făcînd din marea verde una roşie*“ (p. 828—829). Lady Macbeth a avut timp să îşi împlinească scopul. S-a reîntors. Îl găseşte privind fix, îngrozit şi scîrbit la mîinile sale mînjite soios. Nici nu este conştient că soţia lui se află iarăşi lîngă el. Glasul abia i-l aude: „*Şi-ale mele mîini sînt roşii, dar ruşine / Mi-e inima să-mi fie-aşa lividă*“ (p. 829). Din nou acele bătăi în poartă. Tot ea: „*Să ne retragem în odaia noastră; / Puţină apă fapta va clăti-o.*“

Şi, acum, întorcîndu-ne alături de *lady* Macbeth în umbra doctorului şi a doamnei de onoare, o auzim pe cea dintîi murmurînd: „*Şi, totuşi, uite-o pată*“ (V, 1, p. 841). Medicul se înfioară din creştet pînă-n tălpi: „*Auzi! vorbeşte*“; şi, febril, entuziast, cu duhul cercetării trezit: „*Voi pune tot pe hîrtie, să-mi sprijin amintirile temeinic*“. Dealtfel, are ce scrie; trăirile regalei doamne se revarsă în cuvinte cu forţa unor viituri năprasnice ululuind, vînzolite şi umflate, prin munţii tăcerii acelei nopţi de pomină: „*Fugi, pată blestemată! Fugi, am spus! Unu! doi: e timpul faptei. Iadu-i mohorît! Ruşine, my lord, ruşine! ostaş, să-ţi fie teamă?! De ce ne*

temem de cine o să ştie, cînd nimeni nu poate trage la socoteală Măriile-noastre? Şi, totuşi, cine-ar fi crezut că boşorogul avea atîta sînge-n el? Doctorul: Ai băgat de seamă? Lady Macbeth: Thanul de Fife a avut o soţie: unde este ea acum? Cum?! Mîinile acestea nu vor fi niciodată curate? Încetează, my lord, încetează, pe toţi îi uimeşti cu tresăririle tale. Doctorul: Fugi, fugi, ai aflat ceea ce nu s-ar fi cuvenit să afli. Doamna: A grăit ce nu se cădea; sînt sigură că numai cerurile ştiu ce ştie dînsa. Lady Macbeth: Mirosul sîngelui tot a rămas; nici chiar toate parfumurile Arabiei nu vor mai putea înmiresma această mînă mică. Vai, vai, vai! Doctorul: Ce mai suspin! Inima îi e tare-ndurerată. Doamna: Oricît m-aş înălţa în rang, nevoie n-am de-o inimă ca asta-n piept. Doctorul: Ehehei... Doamna: Aşa să-mi ajute Dumnezeu, sir. Doctorul: Boala mă depăşeşte; totuşi, am întîlnit oameni care să umble-n timpul somnului şi care, cu toate acestea, au murit ca nişte sfinţi, în patul lor. Lady Macbeth: Spală-ţi mîinile, pune-ţi cămaşa de noapte; eşti prea palid. Îţi repet: Banquo-i îngropat; nu poate ieşi din mormînt. Doctorul: Chiar aşa? Lady Macbeth: În pat, în pat; se-aud bătăi în poartă. Vino, vino, vino, vino, dă-mi mîna. Ce-i făcut nu poţi desface. În pat, în pat, în pat. Doctorul: Acum se duce chiar în pat? Doamna: De-a dreptul.“ Doctorul va conchide: „*Faptele dezechilibrate*“, spune el, „*hrănesc turburări neobişnuite*“; el şi-a dat seama că boala ei este psihică, datorată unei vieţi nefireşti: „*minţile infectate au obiceiul să-şi împărtăşească tainele pernelor surde*“ (p. 841).

Oare William Shakespeare nu prezintă în cazul soţilor Macbeth (noi n-am schiţat personalitatea lor decît fragmentar) ceea ce dr. Pierre Janet, eminentul elev al lui Charcot, analizează abia în pragul secolului al XX-lea sub numele

Scanned with OKEN Scanner

„disocierii personalității"? Acesta a conceput personalitatea ca o integrare relativ stabilă și constantă a ideilor și tendințelor, iar isteria a caracterizat-o ca o integrare imperfectă a lor, ceea ce poate duce chiar la despărțirea personalității individuale în două sau mai multe personalități alternate.[1]

Tainele bardului englez vor rămîne în continuare de veghe lîngă noi, gata oricînd să ne turbure somnul.

---

1. Pierre Janet, *The Mental State of Hystericals*, 1892 și *The Major Symptoms of Hysteria*, 1907.
Doctorul Alexandru Olaru *(op. cit.)* adaugă: „*manifestările somnambule, considerate de P. Janet de natură isterică, după opinia mea,* (sînt) *desprinse din contextul unei melancolii stuporoase*" (p. 204).

Scanned with OKEN Scanner

Macbeth

ACTUL III, SCENA 4 *(Fragment)*

Macbeth (aparte): *Mă-ntoarce boala iar. Puteam fi-ntreg,*
Ca marmora curat, ca stînoa trainic,
Nemărginit și liber ca văzduhul...
Și-s prins și strîns de temeri și-ndoieli
Hărțuitoare... Banquo-i la loc sigur?

Întîiul ucigaș: Stăpîne, da! e sigur într-un șanț,
Cu douăzeci de răni adînci la cap:
De moarte-i cea mai mică.

Macbeth: *Deci șarpele bătrîn e la pămînt*
Iar viermele fugar, prin firea lui,
Cu vremea va putea venin să aibă.
Dar n-are încă dinți. Tu du-te. Mîine
Vom sta de vorbă iar.
(Ucigașul iese.)

Lady Macbeth: *Regesc stăpîne,*
Nu-ndemni la veselie. E pe bani
Ospățu-n care gazda nu arată
Că-i dat cu drag. Mănînci mai bine-acasă!
Aici, tot gustu-l dă însuflețirea,
Și fără ea degeaba ne-adunăm.

Macbeth: *O, dulce călăuză! Vă urez deci*
La poftă bună, bună mistuire,
Și sănătate!

Lennox: *Sire, nu iei loc?*

(Intră Duhul lui Banquo și se așază pe locul lui Macbeth.)

Macbeth: *Azi toată floarea țării-ar fi de față*
De n-ar lipsi al nostru vrednic Banquo.
Mai bine-l dojenesc de rea purtare
Decît să-l plîng de-un nenoroc.

Ross: *Lipsind,*
El și-a călcat cuvîntul. Regele
Cinstească-ne cu-a sa crăiască față.

Macbeth: *Dar masa-i plină.*

Lennox: *Ai loc oprit, stăpîne.*

Macbeth: *Dar unde?*

Lennox: *Aici! Dar, sire, ce se-ntîmplă?*

Macbeth: *Cine-a făcut aceasta?*

Lorzii: *Ce, stăpîne?*

Macbeth; *Doar n-am făcut-o eu! De ce-ți tot scuturi*
Spre mine pletele de sînge pline?

Ross: *Sculați, curteni! I-e rău măriei-sale!*

Lady Macbeth: *Ședeți, prieteni buni! Stăpînul nostru*
E-ades-așa: din tinerețe-a fost.
Luați loc, vă rog! E trecător ce are,
O clipă doar și iar îi va fi bine.
Dar dacă vă uitați prea mult la el,
Se mînie și-i faceți chiar mai rău.
Cinați, făr-a-l privi.

(Către Macbeth.)

Bărbat ești tu?

Macbeth: *Ba chiar viteaz: mă-ncumet să privesc*
La ce-ar îngălbeni chiar și pe dracu.

Lady Macbeth: *Prostii. E doar icoana fricii tale,*
Pumnalul din văzduh ce te ducea,
Precum spuneai, la Duncan. Toate-aceste
Cutremurări și spaime, care-ascund

O teamă-adevărată,-ar fi mai bine
La vatră iarna,-n basme femeiești
Știute din bătrîni. Rușine ție!
De ce pălești? Nu vezi, la urma urmei,
Decît un scaun!

Macbeth: *Te rog, privește! Uite-acolo! Ce zici?*
Ce-mi pasă! Dacă poți să dai din cap,
Vorbește-atunci! Și dacă gropi și cripte
Ne-ntorc pe cei înmormîntați, mai bine-i
În guși de ulii să ne-aflăm mormîntul.

Lady Macbeth: *Cum? Nebunia te-a făcut neom?*

(Iese Duhul lui Banquo.)

Macbeth: *Dar l-am văzut precum mă vezi!*

Lady Macbeth: *Rușine!*

Macbeth: *S-au mai făcut și-n vechi vărsări de sînge,*
Cînd legea nu-mblînzise încă lumea.
Și s-au mai săvîrșit de-atunci omoruri,
Cumplite foarte pentru-al nostru-auz.
Pe-atunci un om cu creierii zdrobiți
Murea, și-atîta tot! Dar azi învie
Cu douăzeci de răni de moarte-n cap
Și brînci ne dă din scaun: mai ciudat
Decît e chiar omorul.

Lady Macbeth: *Drag stăpîne,*
Te-așteaptă soții tăi cei buni.

Macbeth: *Uitasem!*
Nu vă mirați, prieteni buni, de mine,
Dar am avut un beteșug ciudat și care
E mai nimic în ochii alor mei.
Hai, tututror noroc și sănătate!
M-așez aici. Să-mi fie plin paharul.
Beau pentru veselia mesii-ntregi.

Scanned with OKEN Scanner

Şi pentru Banquo, dragul meu prieten,
De-ar fi şi el aici! — beau pentru el
Şi pentru toţi!

Lorzii: *Cu cinste-ai tăi supuşi!*

(Reintră Duhul.)

Macbeth: *Napoi! Dispari! Pământul să te-nghită!*
N-ai măduvă. Ţi-e sîngele-ngheţat,
Şi n-ai privire-n ochii orbitori
Ce m-aţintesc.

Lady Macbeth: *Gîndiţi-vă, prieteni,*
E-un lucru-obişnuit... nimic mai mult,
Doar că ne strică ceasul de plăcere.

Macbeth: *Tot ce cutează-un om, cutez:*
Tu vino-n chip de urs păros din gheţuri,
De rinocer, de tigru din Hircana,
Ia-ţi orice-nfăţişare-afară de-asta,
Şi nervii-mi vajnici nu vor tremura.
Fii iarăşi viu şi-nfruntă-mă-n pustie
Cu spada ta: de mă codesc şi tremur
Numeşte-mă un păpuşoi de fată.
Afară, umbră groaznică, afară
Batjocură fără de trup!

(Duhul dispare.)

S-a dus...
Mă simt iar om! Fiţi buni şi mai şedeţi.

Lady Macbeth: *Ai spart ospăţul, ai gonit plăcerea*
Cu tulburarea ta uluitoare.

Macbeth: *Pot oare fi, pot trece peste noi*
Astfel de lucruri, ca un nor de vară,
Şi nici măcar să nu ne minunăm?
Mă scoţi din fire, chiar aşa cum sînt,
Că poţi vedea asemenea privelişti
Şi-obrajii-ţi sînt tot rumeni, cînd ai mei
Pălesc de groază!

Scanned with OKEN Scanner

Ross: *Ce priveliști, Doamne?*

Lady Macbeth: *O, nu-i vorbi. Se simte tot mai rău.*
Orice-ntrebare-l mînie nespus.
Drum bun, atunci. Plecați și peste rînd,
Plecați îndată, însă.

Lorzii: *Noapte bună,*
Iar regelui, mai multă sănătate!

Lady Macbeth: *Din suflet, noapte bună tuturor.*

În românește de Ion Vinea

Scanned with OKEN Scanner

O lume de șoareci

E dulce orgoliului omenesc să inculce din fragedă pruncie copiilor ideea că generația adulților numără numai ființe perfecte. Cine este acela care să nu tresară de bucurie auzindu-se descris de către fiul sîngelui său în termeni ditirambici. Orgoliul tuturora, spuneam, exultă izbutind „educația perfectă" burgheză (deci care începea să triumfe în epoca lui William Shakespeare), sintetizabilă în pilula: părinții tăi sînt totul. Cultul părinților presupune idolatrizarea acestora prin adormirea oricărei urme de simț critic la plămada lor. Mama nu poate minți. Tata nu poate greși. Mama e dreaptă și pură, fără răutăți. Tata nu cunoaște teama, poticnirea, înfrîngerea. Ei sînt frumoși, curajoși, inteligenți, sensibili, echilibrați, fără prihană. Corul universal avea să cînte aceste osanale într-un crescendo pe care societatea veche l-a voit triumfal în epoca victorianismului (dar cît de discordant a fost el!). Cuvintele imnului erau dictate de morala puterii în familie: ce sfinți sînt părinții mei! Hamlet, prințul Danemarcei, înainte de a doua nuntă a mamei sale, și-ar fi dorit din suflet să ajungă solistul acestei muzici generale. Și, ca în orice cor omagial, ridicoli sînt ditirambii pe care i-ar fi rotunjit, în adulare.

Ispita unei atari educații este ispita unei nebănuite capcane. A dori să fii socotit perfect presupune a fi cîndva demascat ca imperfect, dacă nu te supui grelelor încercări

Scanned with OKEN Scanner

impuse de calea perfecționării, căci ne naștem oricum, numai perfecți, nu; către perfecțiune tindem prin neîncetat efort personal. Cîți părinți, raportați la imensul lor număr, îngrășînd secolele burgheze ale Europei, au cunoscut dorința autodepășirii? Și iată această masă pofticioasă de laudele progeniturilor, căzută în propria-i capcană și expusă sarcasmului acelorași moștenitori pe care i-ar fi vrut supuși ca în fața Dumnezeului plămădit după chipul și asemănarea tatălui familiei.

Ce sordidă comedie se va fi jucat și în cetatea regală de la miazănoapte, cînd Hamlet sta sub masă, în patru labe (princiare) și era departe de a fi apt să devină eroul unei tragedii:

— Hamlet, regina, mama ta, e-o sfîntă! De ce o superi?!

— Hamlet, regele, tatăl tău, e un erou! De ce caști cînd vorbește?!

Cu astfel de idei-ferment plecă micul și grăsuțul prinț la școală. Și, peste ani și ani, cînd fu rechemat pe neașteptate de către alt rege care își spunea tatăl său, află că mama îi era aproape incestuoasă, iar tatăl — o victimă a propriului său frate (alt mit al copilăriei spulberat: vrednicul și nobilul unchi), un tată cam adormit și încornorat mai dihai ca în Decameron. Au devenit așa pe neașteptate? se întrebă tînărul filozof. Da' de unde, își răspunse singur, inspirat. Ceea ce vedea astăzi, stătea de mult în caracter, sub formă de potențialitate. Dar, își frămînta el sufletul în continuare, ceea ce am simțit ieri în vorbele și comportarea mamei mele, ceea ce iubesc și admir de o viață întreagă, de ce să fi pierit? De ce Maternitatea să fie mai puțin trainică decît înclinațiile imorale? Mama nu încetează să fie Mamă decît cînd îi descoperi chipul paricid; asta va sublinia și duhul tatălui său: „*Gîndirea nu-ți mînji, nici sufletul / Stîrnit să-l lași în contra mamei tale*“ (I, 5, p. 853) sau: „*Privește uluirea mamei tale; / Stai între ea și sufletu-i în luptă*“ (III, 4, p. 868). Și i-o recomandă grijii filiale.

Pe aceste căi își face loc viziunea dihotomică-antonimică asupra realității în gîndirea augustului moștenitor danez. La fel, Claudius beneficiază de aureola unchiului și își expune și chipul de fratricid. Iar tatăl său, să nu mai vorbim. Tatăl este întreg Olimpul înmănușat în pielea unui singur om, după cum o trîmbițează fiul; dar e și un biet *„sobol bătrîn"* (I, 5, p. 854). Și este *sobol* nu deoarece izbutește acum, de teama zorilor și a „pedepselor iadului", să se strecoare cu repeziciune sub teascurile scoarței, ci pentru că a trăit ca un sobol, cu nasul în pămînt. El, Legendarul! neștiind ce schimb de priviri languroase se juca peste capul său distrat, absent. Cutremurul întîlnirii cu fantoma tatălui și al dezvăluirii crimei odioase este prea zguduitor ca Hamlet să ironizeze starea de duh chinuit a tatălui său: el glumește amar referindu-se la caracteristica lui de „cîrtiță oarbă" ca soț, trăsătură ce l-a condus către dezastrul final. *Sobolul* era pentru Claudius: *„fratele din beci" (idem)*, profitînd de încrederea căruia el își satisfăcea țelul ambițios. În raporturile cu Hamlet, înainte de moartea bătrînului rege, Regina era o mamă desăvîrșită, Regele un tată desăvîrșit, Claudius un unchi desăvîrșit. După moarte, Hamlet descoperă celălalt aspect al lor, preexistent descoperirii și simultan cu acela pe care îl cunoștea: chipul pe care aceștia îl purtau în relațiile dintre ei. Regina — o incestuoasă, Regele — un încornorat, Claudius — un incestuos care va ajunge fratricid.

Acum prințul cunoaște ambele chipuri ale realității. Pentru el începe criza gîndirii.

Începe criza. Aceasta nu înseamnă că nu percepea dinainte, sporadic, comportamentul ambivalent al curtenilor. Hamlet, despre care ni se spune că *„pasiunea sa dominantă era să gîndească și nu să acționeze"*[1], care își împărțise viața între studiul la un centru universitar și Curte, pe de o parte avea prilejul să contemple firi drepte ca a lui Horatio, iar pe de

1. William Hazlitt, *op. cit.*, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

alta, personalităţi cu comportament dihotomic-antonimic, necesar intrigilor care l-au dus pe Polonius, de pildă, la înalta poziţie de sfetnic. Îndemnurile pe care acesta i le dă lui Reynaldo, în vederea spionării propriului său sînge, Laertes, de multe ori trebuie să le fi auzit prinţul înclinat către meditaţie sau să le fi ghicit: „*Aflînd că îl cunosc pe fiul meu* (este vorba despre alţi danezi aflaţi la Paris), / *Trăgînd de limbă mult mai multe-ţi spun* / *Decît punîndu-le-ntrebări directe.* / *Prefă-te-a fi o cunoştinţă doar;* / *Să spui: «Îi ştiu părintele, amicii.* / *Şi, oarecum, pe el*»“ (II, 1, p. 854) ş.a.m.d. Polonius isprăveşte prin a teoretiza metoda vicleniei sale, închinată aflării adevărului, prin ceea ce epoca modernă numeşte „provocare“: trebuie să-i pună în cîrcă fiului său tot felul de rele, doar-doar le va afla pe cele autentice.

Astfel de concepţii nu îl jenau încă pe Hamlet. Erau uneltele uzuale ale vieţii politice. Le dispreţuia, poate; în calitate de cărturar. În nici un caz nu-l implicau. Dar cînd vede fiinţele cele mai apropiate de el că trăiesc după acelaşi tipar, echilibrul său lăuntric este zdruncinat. Zdruncinat, dar nu stricat. E limpede, el nu mai poate fiinţa ca şi pînă acum în lume, pentru că lumea nu mai este aceeaşi (în felul cum se reflectă în conştiinţa sa). Individul nu poate rămîne indiferent faţă de societate. Cînd se simte deosebit de ea, se străduieşte să se integreze. Alienarea de societate duce la alienarea de sine, personalitatea fiind, în mare parte, un produs social. Alienarea de sine duce la alienaţie. Dar dacă societatea (grupul social, în cazul în speţă) se alienează de esenţa ei? Individul îşi marchează legătura cu ea făcînd eforturi de a o reaşeza pe făgaşul propriu ei. Acesta este cazul tuturor eroilor, martirilor, artiştilor, gînditorilor şi oamenilor de ştiinţă autentici. Însă, pentru a te putea constitui motor al acestei reîntoarceri vitale, societatea nu trebuie să te simtă străin de ea. Se cuvine să-i împrumuţi chipul şi purtarea.

Scanned with OKEN Scanner

Aci, în mintea lui Hamlet se petrece ceva peste care nu se poate trece. Chipul şi purtarea celor din jurul său aveau întipărite, pentru el, sigiliul nebuniei, căci simţea că, pe el personal, gîndirea dihotomică-antonimică (adică opusă faptei), consecventă, l-ar fi dus la nebunie. Or, socotea: ceilalţi oameni nu sînt deosebiţi de mine sau, dacă vreţi, eu nu sînt deosebit de ceilalţi. Aşadar, dacă pe mine un astfel de comportament care să-mi ascundă adevărata fire şi motivare m-ar duce la nebunie, şi pe ei tot la nebunie i-a dus. Astfel, pentru a fi asemenea lor, în nebun trebuie să mă prefac, ca din această nebunie unanimă să îi readuc pe toţi la gîndirea firească umanităţii.

Acesta este scopul îndepărtat, scopul reformatorului. El este discernabil în amarul celebrei meditaţii: „*Se-ntîmplă-ades la fel cu unii oameni, / Ca, pentru vrun cusur din naştere, / Deci pentru care nu sînt vinovaţi, / Ori din prea plinul unei însuşiri / (...) ca oamenii aceştia / Pecetluiţi fiind de-un defect, spuneam, / Ce e sortit de stele sau de fire, / De-ar fi plini de virtuţi ca harul pure, / Nemărginite, cît e omenesc, / Să fie judecaţi doar pentru-acea / Greşeală-anume*“ (I, 4, p. 852). Din cele de mai sus deducem situaţia omului alienat de societate pentru rămînerea sa în starea firească ori de excepţie. Iar nu mai puţin celebra remarcă: „*Ieşit-a vremea din ţîţîni; Ce blestem, / Să fiu născut ca să o pun la loc*“ (I, 5, p. 854) dă verdictul asupra momentului trăit de societatea contemporană lui. Coroborînd observaţia sa cu aforismul: „*Lucrurile scoase din ţîţîna obiceiului par a fi scoase şi din ţîţîna judecăţii*“[1], ajungem la concluzia nebuniei necesare pentru Hamlet, ca să fie acceptat de societatea „ieşită din ţîţîni“, contemporană lui.

Dar Hamlet mai are un ţel: acela de a verifica adevărul ascuns în spusele Nălucii. Hamlet caută dovezi. În acest scop el adoptă masca nebuniei, întocmai în conformitate cu sfa-

1. Montaigne, *op. cit.*, I, 23, p. 107.

turile adresate de către Polonius spionului Reynaldo: se va face că nu cunoaşte realitatea pentru a o cunoaşte mai bine. Am dezvoltat acest experiment cu altă ocazie. Doctorul Alexandru Olaru aduce cu acest prilej o contribuţie originală. „*Nimeni nu a realizat ca Shakespeare în opera sa procedee psihoterapeutice ca psihodrama şi sociodrama. Cine va intenţiona să le deprindă va trebui să se adreseze permanent psihoterapeutului Shakespeare*“[1], pe care îl numeşte puţin mai departe: un *psihiatru infailibil* (p. 363). Medicul shakespearolog se referă la tehnicile menţionate, iniţiate „*de psihiatrul american originar din România, J.L. Moreno*“ (p. 342) pe care le regăseşte detaliat expuse în toate scenele de teatru în teatru, în fragmente şi cîteodată în piese întregi. Nu are rost să repetăm analizele sale convingătoare pe care cititorul le poate găsi în *Shakespeare şi psihiatria dramatică*, apărută nu de mult, dar, pentru cele discutate, e necesar să adăugăm opinia pe care o emite în legătură cu scena care ne interesează: „*O psihodramă care, în afara deducţiei adevărului faptic, îl eliberează de tensiune psihică* (este vorba de prinţ), *îi consolidează convingerea delirantă şi realizează astfel, asupra lui Hamlet, un fel de catarsis dominat de euforie*“ (p. 348).

Oare nebunia moştenitorului danez nu mai semnifică nimic în piesă?

Discutînd scrierile lui Lewinter şi ale lui Groddeck, cugetătorul francez Roland Jaccard arată că boala, la foarte mulţi pacienţi („mîndri“ de ea) „*este o creaţie, ca şi o operă de artă, foarte adeseori singura de care să fie capabil individul în alienarea sa*“[2]. Victor Săhleanu şi Ion Popescu-Sibiu ne informează că psihanaliza şi psihosomatica manipulează noţiunea „retragerii în boală“. „*Faptul că recunoaştem eficacitatea psihoterapiei nu înseamnă, implicit, şi admiterea «psihogenezei» în boa-*

1. Alexandru Olaru, *op. cit.*, p. 362.
2. Roland Jaccard, *Georg Groddeck: La voie royale de la maladie*, în „Le Monde“, 6 dec. 1974, p. 25.

lă?" se întreabă ei. Sau scriu: „*În acele sectoare ale patologiei legate de conflicte şi de adaptări psihice complexe la un mediu complex, boala dobîndeşte — pînă la un punct — caracterele unui fapt de istorie — pierzîndu-şi caracterele unui fapt natural repetabil şi reproductibil.*"[1] Raliindu-se acestor păreri sînt citaţi, de aceiaşi autori, şi P. Cristian, V.V. Gebsattel, R. Siebeck, A. Mitscherlich, R.S. Lazarus şi G.L. Engel. *Stress*-ul este un cuvînt la ordinea zilei: *stress*-ul slăbeşte capacitatea de apărare a organismului, dar el poate constitui şi o salvare dintr-o situaţie fără ieşire, poate fi o reacţie de ostilitate faţă de mediu, de căutare a afecţiunii, de vădire a virilităţii prin suferinţă, de evitare a efortului ş.a.m.d.

Într-adevăr, în lumina acestor rezultate ale medicinei şi psihologiei contemporane, unui Hamlet căruia i se refuză dragostea rudelor prin însăşi comportarea lor nesinceră, prin aceasta i se refuză chiar certitudinea supravieţuirii (ţinînd seama de rivalitatea politică ce îl opunea lui Claudius), optarea pentru pseudonebunia sa nu este numai o cale de asimilare în societate, nu este numai o mască necesară aflării adevărului, ci şi o ultimă instanţă de afirmaţie a libertăţii sale. Acum el depinde întru totul de rege, unchiul său. Vrea să se înapoieze la universitate; este refuzat (ceea ce lui Laertes nu i se refuză, cînd vrea să plece în Franţa). I se porunceşte să plece în Anglia, este dator să o facă. Hamlet pare a fi ajuns o marionetă în mîinile lui Claudius. El găseşte soluţia de a nu mai juca după cum îi dictează sforile. Alege libertatea sub masca nebuniei.

Doctorul Sri Swami Sivananda, întemeietor al ashramului Rikhikesh-India afirmă: „*Persoanele care îşi fac griji, atunci cînd întîmpină dificultăţi, adeseori caută refugiul într-o maladie imaginară. Ele fac migrene sau stomacul le provoacă singur dureri. Finalmente se duc la medic, care nu constată nici o*

1. Victor Săhleanu, Ion Popescu-Sibiu, *Introducere critică la psihanaliză*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 282—283.

Scanned with OKEN Scanner

turburare obiectivă. Deseori aceste persoane se pot vindeca dobîndind un interes față de viață și de ființele vii din preajma lor."[1] Hamlet este potopit de griji. El nu va merge pînă acolo încît să își provoace cu perversitate boala, așa cum bănuim că o face Regele Lear sau Don Quijotte, neputîndu-și ajusta noile experiențe la cele vechi. Dar, cu certitudine, boala jucată îi va micșora o parte din suferințe, va constitui o diversiune pentru sufletul său împovărat.

Chipul nebuniei mai are un rost: îi înlesnește să se retragă dintr-altă capcană ce îi e întinsă de înlănțuirea faptică din trecutul său: dragostea Ofeliei. Această iubire l-ar fi aservit definitiv serviciului poloniusian de contrainformații. A se căsători cu Ofelia sau măcar a face publicitate dragostei pentru ea însemna să se bage în gura lupului de bunăvoie. A vorbi cu Polonius însemna, din a conversa cu un vasal, să asculți pe tatăl femeii adorate. La fel ca în fața oricărei hotărîri definitive, Hamlet era dator să se despovăreze de orice lest l-ar fi reținut în capcana preocupărilor de pînă atunci, pentru a putea crea distanța necesară lucidității de la înălțimea căreia intenționa să-și cîntărească unchiul și mama. Cum să se fi putut desprinde de dragostea Ofeliei (în noile condiții ea devenea un balast în plus)? Nu îi putea reproșa nimic. Îl iubea cu candoare și dezinteres. Nebunia l-ar fi făcut inapt și nevrednic de o atare dragoste. Deci, nebunia era soluția; prin ea avea să își dobîndească libertatea.

Oricare dintre motivările enumerate înscriau nebunia ca unic garant al libertății.

Și pentru că am pomenit cuvîntul „capcană", se cuvine să punctăm rolul acestei imagini în tragedie. O „capcană" este o structură dihotomică-antonimică situațională. Ea poate fi un obiect ori o situație creată în așa fel încît fie că atrage vic-

1. Sri Swami, Sivananda, *Comment vaincre les soucis*, în „Yoga", Bruxelles, deuxième année, 15 fev. 1965, p. 20.

tima posibilă, fie că pare indiferentă față de ea, dar al cărei celălalt aspect constituie o amenințare la viața sau la libertatea ei. Este, categoric, una dintre cele mai fioroase născo-ciri ale gîndirii dihotomice-antonimice. Există capcane de multe feluri. Shakespeare, în piesa discutată, se referă la cursa de șoareci (*„Regele: Cum se numește piesa? Hamlet: Cursa de șoareci“*, III, 2, p. 865). Pentru că Hamlet este scîrbit de lumea în mijlocul căreia se mișcă de parcă ar fi o lume de șoareci. Și pentru că speră să-l prindă cu ajutorul acestei piese pe șoarecele cel mare care, prin activitatea lui, a dus regatul Danemarcei în pragul surpării, realizată în ultima scenă prin preluarea puterii de către Fortinbras, tot astfel precum cei care îl înconjoară au ros temeliile cinstei și ale bărbăției daneze.

Să analizăm textul. Piesa debutează cu această insinuare: *„Bernardo: Ți-a fost garda ușoară? Francisco: N-a mișcat un șoarece“* (I, 1, p. 846). Deplină pace în regat. Aceste replici sînt rostite pe terasa unuia dintre turnurile de pază. La suprafața castelului deci nu s-a mișcat un șoarece. Într-o cursă de șoareci e pace atîta timp cît ea nu intră în activitate, mișcîndu-se vrun șoarece. Castelul însuși este o imensă cursă de șoareci. Curînd, cititorul își amintește, Duhul tatălui său este apostrofat cu cuvintele *sobol bătrîn*. Pentru că tatăl său căzuse în capcană. Identificîndu-și soarta cu a acestuia, Hamlet se vede prins și el într-una: *„Pentru mine* (Danemarca) *e o-nchisoare“* (II, 2, p. 858). În finalul aceleiași scene, pregătind la rîndul său capcana în care va să îl prindă pe Claudius, explică: *„Piesa-i obiectul / În care-oi prinde-a regelui conștiință“* (p. 861). În monologul cumpănirii sinuciderii se teme de capcana morții care ar putea fi și somn: *„Să mori; să dormi; / Să dormi; / Să dormi: o șansă de-a visa“* (III, 1, p. 861). O scenă mai departe se simte iar prigonit de primejdia capcanei, preschimbat, ca și tatăl său, în șoarece, de către o lume de șoareci; se adresează lui Guildenstern și

Scanned with OKEN Scanner

Rosencrantz: „*Nu au trimis după voi? (...) S-a trimis după voi; şi există în privirile voastre un fel de mărturisire (...), ştiu că bunul rege şi regina au trimis după voi*“ (II, 2, p. 858). Dihotomia-antonimică de comportament şi situaţională este deosebit de clară: şoarecii sînt vînaţi, şoarecii sînt vînători. Lui Hamlet i se întind capcane, dar şi el întinde capcane. Claudius întinde capcane, dar şi lui i se întind capcane. Şi el este primul care va cădea în capcana întinsă de celălalt. Prinţul exultă; e chemat de mama sa. Urcă. Are o discuţie penibilă. Regina se sperie: „*Ce vrei să faci? Doar nu vrei să m-omori. Săriţi, săriţi, hei!*“ (III, 4, p. 868). Draperia din iatacul Doamnei se mişcă. Hamlet îşi închipuie că în spatele ei se ascunde Claudius. Dacă în locul său ar fi Francisco, ar striga: „Un şoarece s-a mişcat!“ Prin mişcarea acestui „şoarece“, tihna regatului explodează. Conflictul ce mocneşte de la începutul piesei se dezlănţuie. Polonius, el era cel dosit, se zbate: „*Ce e? Hei! Ajutor! Ajutor! Ajutor!*“ Iar Hamlet, răzbunătorul, triumfă. Scoţîndu-şi sabia şi năpustindu-se asupra faldurilor catifelei ce modelează trupul celui din spate, urlă izbînditor: „*Cum asta! Un şobolan!*“ *(idem)*. Şi-a închipuit că este şobolanul cel mare, căpetenia, Cain. Tensiunea crimei se domoleşte greu. Mintea lui fierbe încă. Aşa că adresîndu-i-se Gertrudei, revine la cuvîntul-cheie: „*Te du-n palatul regelui buhai; / Să te ciupească vesel de obraz; / Să-ţi zică şoricelul lui*“ (p. 869). Va să zică „şoricelul“! Şi, mai departe; „*Doar o-nţeleaptă şi cinstită doamnă / N-ar tăinui de un vampir, de-un mîţ / De-un liliac o ştire de-asta*“ *(idem)*. În aceeaşi replică e-nfăţişat regele şi ca „liliac“ şi ca „motan“. Dacă numai cu o clipă înainte prinţul se simţise el „motanul“, acum se simte iarăşi „şoarecele“ vînat. „*Eu trebuie să plec în Anglia. Ştii. Regina: Uitasem că aşa au hotărît. Hamlet: Scrisoarea-i sigilată, iar colegii, / În cari mă-ncred ca-n vipere cu colţi, / Mandatu-l poartă. Drumul spre trădare / Ei mi-l deschid*“ *(idem)*. Dar vine şi rîndul lui Claudius, „mota-

nul" să se simtă din nou „șoarece". *Regina: În furia-i nestăpînită, / Mișcare auzind la draperie, / Își trage spada, strigă: — «Un șobolan! / Un șobolan!» și-n teama lui nebună / Ucide pe bătrînu-ascuns. Regele: Grea faptă! De-am fi fost acolo noi, / Așa păteam*" (IV, 1, p. 869). Dacă Hamlet i-a întins lui Claudius capcana piesei în piesă, iar Claudius lui Hamlet capcana plecării în Anglia, pe care acesta o preschimbă în capcană pentru însoțitorii săi, slujbași ai morții, este rîndul lui Claudius să-i întindă o ultimă capcană, confecționată împreună cu Laertes: sabia și cupa otrăvită. Dar în timpul luptei, Laertes, după ce îl rănește pe prinț, este rănit cu aceeași armă de care va cădea străpuns și Claudius. Fiul lui Polonius recunoaște, cînd Oscar îl întreabă: „*Cum ți-e, Laertes? Laertes: Ca un cocoș stau prins în propriu-mi laț / De chiar trădarea mea pe drept ucis*" (V, 2, p. 881). Ca o concluzie a întregii tragedii, Horatio rezumă, adresîndu-se lui Fortinbras și solilor englezi, pomenindu-le despre mîrșavele capcane în care înșiși născocitorii au căzut („*purposes mistook / Fall'n on the inventors' heads*" (p. 882).

Dacă Horatio și-a pus întrebarea firească de nu îi va răpi duhul minții prințului (I, 4), Hamlet era pregătit să calce pe muchia de cuțit a unei programări psihologice bine definite: „*Să te țin minte! / Memoria o s-o curăț de-orice fleac, / De rumegușul cărților, de tot / Ce observarea tinereții mele / Copiat-a. Doar porunca ta trăi-va / În paginile creierului meu*" (I, 5, p. 853). Dominanta s-a înrădăcinat adînc în conștiința sa. Pe dată, el programează și nebunia-i viitoare: „*Jurați-mi, încă-o dată, tot aici / C-oricît de straniu, de ciudat mă port, / Căci s-ar putea pe viitor s-o fac*" etc. (p. 854). Și, nu există îndoială, nebunia lui, departe de a fi una autentică, este un comportament metaforic dihotomic-antonimic, bine cunoscut din lumea ce-l înconjura și singurul care îi ușura ducerea la bun sfîrșit a planului său de demascare. Hamlet va demonstra, conștient și voit, nebunia, fără a cădea în capcana ei, de care atîta s-a temut, ca de propria-i moarte.

Scanned with OKEN Scanner

Hamlet, prinț al Danemarcei

ACTUL III, SCENA 3 *(Fragment)*

Regele: *Nu-mi place și găsesc că nu-i cuminte*
Să las frîu slobod nebuniei lui.
Fiți gata deci. Vă pregătesc solia,
Iar el vă va-nsoți în Englitera;
Nu pot să-ngădui ceas de ceas în preajmă-mi
Amenințările smintelii lui.

Guildenstern: *Ne pregătim de drum. E pentru noi*
O sfîntă și pioasă datorie
Să ne-ngrijim de mîntuirea-atîtor
Și-atîtor inși a căror vieți și pîine
Sînt strîns legate de măria-ta.

Rosencrantz: *Și-un om de rînd și singur e ținut*
Din toată vlaga sufletului său
Să-și apere de nimicire viața.
Cu-atît mai mult acel de-a cărui soartă
Ființa tuturora-i strîns legată.
Cînd moare-un rege, el nu moare singur;
Ca o vîltoare, trage după sine
Tot ce-i prin jur. E-o roată uriașă
De culmea celui mai nalt munte prinsă
Și de-ale cărei spițe mari lipite-s
Mărunte amănunte fără număr.
Cînd cade roata, micile făpturi
Se prăvălesc — urmare ne-nsemnată —

Scanned with OKEN Scanner

În vuietul ruinii. Totdeauna,
Cînd regele suspină, ţara geme.

Regele: *Grăbiţi-vă pentru-acest grabnic drum,*
Vă rog; am hotărît să stăvilesc
Această spaimă care prea de tot
A luat-o razna.

Rosencrantz şi Guildenstern: Vom fi gata, sire.

(Rosencrantz şi Guildenstern ies. Intră Polonius.)

Polonius: *Se-ndreaptă spre iatacul mamei sale,*
Stăpîne. Eu voi sta după perdea
S-aud tot ce-şi vorbesc. Mă ţin chezaş
Că ea-l va dojeni cu mare-asprime.
Dar cum ai spus — şi prea-nţelept grăit-ai —
Un alt ascultător, nu numai mama
— Căci mama e firesc părtinitoare —
Să tragă cu urechea din loc sigur.
Rămîi cu bine,-ocrotitorul meu;
Nainte de-ora stingerii mă-ntorc
Să-ţi spun tot ce-am aflat.

Regele: *Îţi mulţumesc,*

(Iese Polonius.)

Păcatu-mi rîncezit la cer duhneşte.
Blestemul cel mai vechi apasă-asupră-i:
Uciderea de frate! Să mă rog
Aş vrea şi nu pot. Tare mi-e dorinţa
Şi vrerea mi-e la fel de tare, totuşi
Păcatul îmi înfrînge năzuinţa
Şi ca un om aflat între ispite
Potrivnice, nu-ncep, nu-ncep nimic şi preget,
Din două n-alegînd nici una. Cum?
De-ar fi această blestemată mînă?
De sîngele de frate îngroşată,
Au n-are cerul blînd destule ploi
S-o spele albă ca zăpada? Oare

Scanned with OKEN Scanner

La ce-o fi bună mila dacă nu
Să-nfrunte chipul crimei? Ce e ruga,
De nu-i puterea ceea îndoită,
De-a ne feri nainte de păcat
Şi-a ne ierta apoi după cădere?
Să cercetez. Am săvîrşit păcatul.
Ce fel de rugă mi se potriveşte?
„Şi iartă-mi, Doamne, mîrşava mea crimă."
Dar asta nu se poate, cîtă vreme
Mai sînt în stăpînirea-acelor lucruri
Ce-mpinsu-m-au să fac omor, şi-anume
Regina mea, trufia-mi şi coroana.
Poţi fi iertat păstrîndu-ţi rodul crimei?
Pe căile piezişe ale lumii
Păcatul poate, cu-aurita-i mînă,
S-abată şi dreptatea de la ţelu-i,
Şi-ades, văzut-am mîrşavu-i cîştig
A legii hotărîre cumpărînd-o.
Acolo sus nu-i însă tot aşa,
Nu-ncap acolo măsluieli, acolo
Se merge fără greş cu cercetarea
Iar noi, de faţă cu-ale noastre fapte
Ce rînjetul şi chipul şi-l arată,
Siliţi sîntem a ne mărturisi.
Atuncea? Ce mai am? Doar pocăinţa?
S-o-ncerc ce poate. Ce nu poate oare?
De însă nu mă pot căi, e vană,
Cît sînt de slab! O, gînd ca moartea negru,
O, suflet încleiat care te zbaţi
Să scapi, şi totuşi tot mai mult te-nclei!
O, îngeri, ajutor! fie-vă milă;
Jos, voi, genunchi semeţi, pînă-n pămînt,
Tu, inimă de-oţel, te fă plăpîndă.
Ca trupuşorul unui nou-născut.

Scanned with OKEN Scanner

Dar poate totul va fi bine.

(Îngenunche şi se roagă. Intră Hamlet.)

Hamlet: *Acum ar fi s-o fac. E-n rugăciune.*
Acum e clipa. Şi se duce-n ceruri.
Şi astfel mă răzbun. Să chibzuiesc.
Un ticălos ucisu-l-a pe tata
Şi singurul său fiu, eu, îl trimit
Pe ticălos în cer.
Nu-i răzbunare asta, ci răsplată.
El l-a răpus, cumplit, pe tatăl meu
Îngreuiat de masă, cu păcate
În plină floare, ca-nflorirea-n mai,
Şi cît de mari, o ştie numai cerul,
Dar după-mprejurări, şi-a mea părere
Sînt grele foarte,-atunci, drept răzbunare,
Cînd tocmai sufletu-i curat prin rugă,
De moarte-i pregătit, eu îl ucid.
Nu.
Stai, spadă, că vei fi cu mult mai crudă
Beat-mort sau în turbare cînd o fi,
În patu-i de incest şi desfătare
La jocuri, blestemînd, şi-n orice stări
Ce nu-l gătesc de mîntuire,-atunci îl
Izbeşti să dea cu tălpile de cer,
Iar sufletu-i cel blestemat să fie
Mai negru decît iadu-n care intră.
M-aşteaptă mama. Leacul ăsta doar
De-ţi mai lungeşte zilele bolnave.

(Iese.)

Regele (ridicîndu-se): *Cuvîntu-mi zboară, gîndul mi-e stingher,*
Cuvinte fără gînd n-ajung la cer.

(Iese.)

În româneşte de Ion Vinea

Scanned with OKEN Scanner

Sabia păcii

„*Nebunilor, de-o parte! / Jos săbiile! Habar n-aveți ce faceți!*“ (I, 1, p. 745) strigă tînărul înțelept Benvolio, încercînd să despartă niște slugi ale Capuleților, care, maimuțărindu-și stăpînii și pentru a le cîștiga bunăvoința, se năpustiseră ca niște potăi cu dinți de oțel la altele, servind casa Montague. Praful se ridicase în uliță că îți scoteai ochii cu degetele. Zbieretele bătăușilor riscau să-ți lase auzul bolnav timp de-o lună. Adevărul este că nici nu ieșeau scîntei din armele lor ucigătoare, nici sînge nu curgea. Poate, o dată sau de două ori, să se fi desprins vrun nasture cu ața șubrezită ori o cusătură mai slabă la vreo manșetă. Noul sosit nici nu se speria că ar fi putut careva să se zgîrie. Dar știa că din această joacă de-a „rivalitatea“, cît ai zice „foc“ s-ar fi putut aprinde o luptă pe viață și pe moarte între stăpîni, adevărați duelgii care lăsaseră în urma lor cadavre nu glumă, ucigînd floarea cetății în numele unei vendete a cărei origine o uitase toată lumea, dar care îngrozea nopțile celorlalți burghezi. Își scoase spada, să-i alunge pe mitocani. În clipa aceea, ca un făcut, apare Tybalt, nepot al familiei vrăjmașe, adolescent cu mintea abia crescută cît tăișul sabiei, cu sînge viforos și ros de cine știe ce coșmaruri fiziologice care îi umpluseră obrajii necărnoși de bube iritante, urînd tot ce e viață, respirație, frumusețe, libertate, un hîd printre hîzi. Ajunsese să-și confunde onoarea cu singurul lucru învățat

prin străinătăţi: dreptul celui mai iute şi mai puternic de a ucide oricînd şi oriunde, pe oricine, pentru orice. Prost crescut, ca deobicei, grăbit să-şi scuipe insulta grosolană, muşcă între dinţi o întrebare, de formă, şi imediat ameninţă: „*Cum, tu cu-argaţii ăştia laşi te pui? / Întoarce-te, să-ţi vezi cu ochii moartea.*“ Benvolio nu va putea niciodată înţelege furioşii de tipul lui Tybalt. Ca orice om de omenie, socoteşte de datoria oricui să intervină în favoarea păcii. De aceea îl şi invită pe neaşteptatul său rival să facă asemeni lui, să-l ajute să despartă căţeii asmuţiţi: „*Vreau pacea să o apăr; lasă spada/ Sau hai să despărţim bărbaţii-aceştia*“. Oponentul său scrîşneşte: el nu e sensibil la raţiune. Obsesia lui e să îi acuze pe ceilalţi; ca toţi cei de teapa sa, el trebuie să găsească vinovaţi ca să aibă prin pîntecul cui să-şi dezmorţească floreta. Născut să fie procurorul morţii, numai impulsivitatea şi incapacitatea disciplinei l-au împiedicat să ajungă un flagel legal. Cunoaştem bine, din atîtea alte piese, paiaţa care se preface că nu aude argumentele bunului-simţ şi glasul adevărului şi nu încetează a te face mincinos şi fiu de mincinoşi, imoral, descompus, parazit, subînţelegînd că el este fiul dreptăţii şi că numai el are dreptul să se bucure de soare. Dacă nu înţelegi porunca lui, ţi-o va impune cu pumnul. Aşa, deci, Tybalt: „*Cu sabia-n mînă mai vorbeşti de pace? / Urăsc cuvîntu-acesta.*“ Ce simplist şi bestial este mecanismul gîndirii sale: „Realitatea nu-mi convine? Afirm că e minciună. O întorc pe dos.“ Dar realitatea înseamnă oamenii. „Atunci — zic Tybalzii deliranţi — o jupuim şi o întoarcem tot cum ne convine nouă.“

Ce bine ar fi ca ceilalţi, victimele, să fie măcar ei oameni dintr-o bucată. Dar asta nu se întîmplă în lumea în care ne introduce Shakespeare. Benvolio, acelaşi Benvolio, făcătorul de pace, dreptul, cinstitul, el, Benvolio, dănţuie în ritmul unei melodii cunoscute nouă; după ea se ghidau, mimînd arta, Polonius, Rosencrantz, Guildenstern; e laitmotivul spionu-

Scanned with OKEN Scanner

lui lucrînd în favoarea celui mai tare. Romeo este trist. Tatăl său, îngrijorat. „*Prea nobil unchi, pricina nu o știi?*“ (p. 746), se interesează nepotul. Celălalt face un gest vag, parc-ar vrea să spună: „Cîte pricini nu pot fi... Tinerii ăștia...“ Benvolio, cu dibăcie aproape profesionistă, îi sugerează printr-o întrebare: „*N-ai încercat, c-un mijloc, altul?*“... Ba da. Cum să nu. Au fost încercate toate căile. Montague știe să-și crească băiatul. Dar Romeo e un mare vinovat, în optica paternă (ca și Hamlet). Tatăl său îl acuză că nu are încredere în alt sfetnic decît în sine însuși, e *prea tăinuit și-nchis*. Mai mult, Romeo e temător. Cum să nu fie! Trăiește într-o lume a urii. Cui să-și descarce sufletul cînd tatăl său este unul dintre cei doi tirani sîngeroși ai lumii lor, șef de partid hotărît să învingă indiferent de soarta și sîngele cetății. Benvolio nu uită că de acest șef de partid depinde și situația lui materială. Făgăduiește, văzîndu-și vărul apropiindu-se: „*Vezi, vine; treci, te rog, de-o parte; dacă / Nu aflu tot, să nu îmi spui pe nume*“. Cum să nu analizeze dramaturgul comportamentul dihotomic-antonimic, cînd se izbește de el la tot pasul?

Pînă și cele mai delicate trăiri sînt un haos biform, în înseși cuvintele lui Romeo: „*Dar și amorul a-ntrecut măsura. / Ei bine, ură plină de amor! / Amor setos de ură! Tot născut / Dintr-o nimica toată la-nceput! / Deșertăciune grea, voioasă jale! / Haos diform de forme ideale! / Avînt de plumb! Lumină, fum! Foc, gheață! / Bolnav, dar teafăr! Somn de-a pururi treaz! / Ești și nu ești: acesta e amorul! / Pe care eu-l urăsc, deși-i duc dorul! / Nu-ți vine-a rîde? Benvolio: Mai curînd aș plînge (...) Romeo: Vezi, iubirea-i o tortură... / Căci suferința mea ce se răsfrînge / În dragostea ce mi-o arăți, sporită, / Mi-o faci prin ea și mai nesuferită... / Iubirea-i fum ce din suspine crește, / Aprinsă-i foc ce-n ochii dragi zbucnește, / Gustată, e izvorul de-armonie / Ce-ngînă-auzul; dar înăbușită / E val clocotitor de mare-adîncă / De lacrimi... Ah, și ce mai este încă? / Scînteală înțeleaptă! Dulce*

fiere."[1] (În românește de Șt. O. Iosif. Text revăzut de Al. Philippide.) Orice comentariu este inutil. Dorim doar să insistăm asupra definiției esențiale prezentată aici: „*Ești și nu ești! acesta e amorul.*" Din pricină că este îndrăgostit, Romeo ajunge la concluzia: „*Pierdutu-m-am pe mine; nu-s aici; / Acesta nu-i Romeo; el e-aiurea*" (p. 746). Și nu este de mirare că el nu e el, cînd amorul nu este amor și iubita nu e ea: „*Bogată-n frumusețe-i, dar săracă*" *(idem).*

Romeo, constatînd toate contradicțiile precedente, suferă, este descumpănit. Benvolio, mai abil, îi prezintă tocmai contradicția drept mijloc de depășire a suferinței. Ambii au dreptate, căci trăirea fiecăruia este conformă firii sale specifice. Să-i dăm cuvîntul celui din urmă: „*Ai amețit de-atîta învîrtire? / Te-nvîrte invers și-ai scăpat*" (I, 2, p. 747).

I-a strecurat visătorului îndrăgostit rațiunea suficientă ca să încerce a se îndrăgosti de altcineva. Poznașa bandă a prietenilor și neamurilor lui își încearcă norocul cu degetul. Se năpustesc cu capul înainte în plin bal mascat, la Capuleți. Și-aici o va întîlni pe Julieta.

Ea este cea dintîi care va simți povara politicii părinților lor. După bal, o trimite în grabă pe Doică să afle cum îl cheamă pe chipeșul necunoscut. Bătrîna ieșind, Julieta, dintr-o singură suflare, cuprinde în vorbe întreaga genune a destinului ce o pîndește: „*De-i însurat, / Mormîntu-mi pare-a fi nupțialul pat*" (I, 5, p. 751). Numai că a înțeles greșit dezastrul ce i se pregătea în taină. Abia răspunsul Doicăi îl va pune în lumina cuvenită: „*Romeo-i numele și-i Montague, / Unic fiu al vrășmașului familiei. J u l i e t a: Aceasta este singura-mi iubire / Din singura mea ură izvorîtă / Neștiindu-l, prea devreme l-am văzut / Și prea tîrziu ajuns-am să îl știu! / Miraculoasă dragoste se naște, / Datoare-s să iubesc vrăjmașul însuși.*"

---

1. Shakespeare, *Opere*, *op. cit.*, vol. I, p. 285.

Scanned with OKEN Scanner

Prologul deschizînd actul II definește perfect situația: „*Romeo e iubit și iar iubește / (...) Dar fiind dușman, îngăduit nu-i este / Să facă jurăminte ca iubiții*“ (II, *Prologul*, p. 751).

Julieta, frămîntîndu-se să rezolve situația, căutînd o soluție pentru dobîndirea fericirii, analizînd încurcătura fără ieșire în care s-au trezit prinși amîndoi, cu spiritul practic feminin mai treaz ca la oricine, găsește, totuși, o portiță de scăpare, dar este o dezlegare imposibilă: „*Romeo, oh, de ce ești tu Romeo? / Tu să-ți negi tatăl, numele-ți refuză-l; / Și dacă nu vrei, jură-mi dragoste / Și eu nu voi mai fi o Capulet*“ (II, 2, p. 752). Romeo, orice ar face, nu va fi recunoscut de societate decît ca fiu al părinților săi; mai mult, el, personal, nu este omul care să dezică o dragoste și niște datorii vechi, în favoarea altora noi; este ca și cum ai încerca să impui unei monede să renunțe la cap în favoarea pajurei sau invers și să rămînă în același timp monedă. O astfel de situație dihotomică-antonimică depășește conceptul clasic de conflict (care este aplanabil), pătrunzînd în zona imposibilităților logice care nu sînt prin aceasta mai puțin general-umane și modele ale unor tragedii destul de curente în istoria omenirii, deși pierdute în anonimat; ne referim la iubirile născute între doi oameni venind din două lumi opuse (social, economic, cultural, național sau religios) sau la starea copiilor lor; insolubil cancer al moravurilor lumii vechi, perpetuat încă în concepțiile retrograde ale modernității, împotriva căruia s-a ridicat cu atîta onestitate și informație nepărtinitoare filozoful culturii, românul P.P. Negulescu, spre cinstea noastră. A voi să scapi de acest laț este echivalent cu a ieși din viață. Dealtfel, Julieta, care se plînge de cuptorul acestei nebunii unde îi arde sufletul de viu, ea însăși va avea porniri și simțăminte tăiate după același calapod: „*Din dragoste prea multă te-aș ucide*“ (p. 753), impulsuri pe care Oscar Wilde le va relua și dezvolta în *Balada temniței Reading*.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrşit, pentru a fi pe deplin lămuriţi că în această piesă nu ni se mai înfăţişează spre examinare gîndirea dihotomică-antonimică individuală şi comportamentele ei, precum şi situaţiile generate de ea, ci o viziune dihotomică-antonimică asupra lumii, Lorenzo, sihastrul, face o teoretizare a vieţii în acest sens: „*Ţărîna-i mama firii şi sicriul, / Ea face din ce-i mort să nască viul. / (...) Din toate cîte din pămînt răsar / Nimic nu-i rău să n-aibă parte bună. / Ci-n rău ce-i bun adesea se răzbună, / Cînd e-abătută calea lui cea dreaptă, / Virtutea chiar se poate face viciu / Şi viciul poate-a se-nălţa prin faptă. / E şi balsam de leac într-un caliciu / Gingaş de floare, dar e şi otravă; / Cînd o miroşi, mireasma e suavă, / Dar cînd o guşti inima nu-ţi mai bate.*“[1] Va face variaţii pe aceeaşi temă şi cu prilejul căsătoriei lor: „*Cît e de dulce mierea, tot dezgustă / Pe-acela ce prea multă miere gustă; / De-aceea nu fii lacom, nici prea darnic, / Numai atunci norocul e statornic. / Tîrziu acel ce-i prea grăbit s-alerge / Ajunge, ca şi-acel ce prea-ncet merge.*“[2] Din această definiţie nu deducem numai concepţia naturalistului şi observatorului, înfăţişată de acest personaj (cel mai echilibrat din întreaga operă shakespeariană), ci şi condiţiile naturale în care urmează să se dezvolte floarea iubirilor lui Romeo şi ale Julietei.

Obişnuită de mama şi de tatăl ei şi de fasoanele „lumii bune“ în mijlocul căreia crescuse, cu obiceiul de a ascunde adevărul, atunci cînd Doica este trimisă ca sol la Romeo, de teamă că o minte, Julieta îi cere să o mintă: „*De ce arăţi atît de tristă? / De-i vestea rea, tu să mi-o spui rîzînd; / De-i bună,-i ruşinos cu mutra acră / Să cînţi o melodie-atît de dulce*“ (II, 5, p. 756).

Pînă şi necioplitul Tybalt, încercînd să aibă haz, îşi descoperă capacitatea de a vorbi în aceiaşi termeni: „*Romeo,*

1—2. Shakespeare, *Opere*, *op. cit.*, II, 5, p. 337 şi respectiv III, 6, p. 340—341.

dragostea ce-ţi port nu poate / Să te întîmpine decît aşa: / Eşti ticălos" (III, 1, p. 758). El nici nu ştie în ce ape se scaldă şi cît de bine traduce atmosfera generală a evenimentelor. Romeo este acela care subliniază tragismul lor: „*Mînjită-i reputaţia mea de-ocara / Lui Tybalt ce de-un ceas îmi este văr*" *(idem)*. Moartea lui Tybalt va da grai unei avalanşe de structuri de tipul urmărit de noi, năpustindu-se pe buzele graţioasei sale verişoare: „*O inimă de şarpe-n ochi de floare? / A stat vreun zmeu într-un palat mai falnic? / Frumos tiran! Demon cu chip de înger! / Şoim fără gheare! Miel cu colţi de lup! / Un ticălos cu chip dumnezeesc! / Tocmai pe dos de ceea ce păreai. / Sfînt blestemat! Mişel de cinste vrednic! / Natură ce făceai tu în infern/ Cînd ai sădit acest demonic suflet / În raiul pieritor al unui trup / Aşa de dulce? A mai fost vreo carte / Aşa frumos legată şi mai plină / De urîţenii? Cită-nşelăciune / Într-un castel aşa strălucitor!*"[1] Dar mînia (iubirea mînioasă) i se domoleşte. Exclamă: „*Fecioară mor, fecioară văduvită*" (III, 2, p. 760).

Pînă şi întîmpinarea dezastrului de către Romeo este socotită o comportare cu două feţe. Lorenzo e aspru ca să prevină un rău mai mare: „*Opreşte-ţi mîna disperată; / Să fi bărbat? S-ar zice, după trup; / Dar ca femeia plîngi; sălbatic, gestu-ţi / Indică furia fiarei fără minte; / Femeie care-arată a bărbat / Şi animal cu chipu-amîndurora! / M-ai uluit*" (III, 3, p. 761).

O nuntă ca-n poveşti şi-a visat Julieta. O nuntă ca-n poveşti îşi visează părinţii ei, vrînd să facă din ea, fără ştirea sa şi fără să o ştie nici ei, o bigamă. Imaginea-cheie a piesei este rostită de Capulet, referitor la momentul precis al nopţii cînd vorbeşte cu Paris despre nuntă: „*E-atîta de tîrziu / Că am putea să spunem că-i devreme*" (III, 4, p. 762). Vorba lui recapitulează situaţia maritală a fiicei sale, ca şi legătura (sau destrămarea) dintre cele două case inamice, viaţa şi

1. Shakespeare, *Opere*, *op. cit.*, III, 2, p. 356.

moartea tinerilor, întreaga existență prezentă în tragedie. Julieta, vorbind cu maica sa, va lămuri toate aceste sensuri: „*Nu mă mărit eu încă!*“ (III, 5, p. 763), ea fiind de fapt măritată, trup și suflet. În timp ce tatăl său rostea cuvintele de mai sus, cei doi îndrăgostiți spuneau exact același lucru: „*Vrei să și pleci? doar nu e încă zi; / Privighetoare-a fost, nu ciocîrlie*“ (p. 762). Iar puțin mai departe: „*Ba da! E ziuă! Du-te, fugi departe! / O ciocîrlie sfîșie auzul*“ *(idem)*. Însăși dragostea lor nu răsare din atîta ură de moarte că s-ar putea spune că încă nu i-a venit ceasul?! Cuplul lor respiră în miezul contradicțiilor. „*J u l i e t a: Lumina tot mai mult strălucе. R o m e o: Lumina, da... E bezna ce ne paște*“ (p. 763). Ei se simt de pe acum niște morți-vii. Lorenzo, înduioșat, deplînge postura Julietei, „*cadavru-viu închis într-un cavou*“ (V. 2, p. 770). Curînd și Romeo, după ce l-a ucis pe Paris, va face afirmații similare despre sine: „*Dormi, mortule, de-un mort înmormîntat*“ (V, 3, p. 771).

Dacă Lorenzo fusese acela care ridicase dihotomia-antonimică la rangul de esență a structurii vieții, tot el va fi cel care, în numele umanității, ca un cor antic, va lua cuvîntul, înaintea ultimei judecăți: „*Sosesc ca să m-acuz și apăr / Sînt vrednic de osîndă și iertare*“ (V, 3, p. 772). Prin acestea el aduce, de fapt, în fața instanței culturii societatea pateticelor rivalități, al cărei martor implicat a fost.

Iubirea dintre Romeo și Julieta pune capăt urei și vărsărilor de sînge. Ea cere să fie vîrîte în teacă săbiile, să înghețe insultele pe buze, solicită fraternizarea peste cadavrele atîtor neamuri fără vină, uitarea trecutului nămolit de vendete și, în locul stării de alarmă, să se decreteze prietenia universală. Cei doi îndrăgostiți vedeau în sufletele lor lumina orbitoare a dragostei, dar în penumbra acesteia zăreau zăcînd în bălți de sînge tineri valoroși, rudele și prietenii lor, își auzeau părinții scoțînd strigăte de luptă zguduitoare, mamele și mătușile jelind amarnic, slugile blestemîndu-și soarta. Dragostea

lui Romeo și a Julietei este monumentală fiindcă s-a împletit cu dorul de pace, ea exprimînd năzuința de taină a tuturor nenorociților angrenați în acele lupte acerbe; ființele lor înșile s-au preschimbat în pionii păcii viitoare.

Admirăm cele două personaje shakespeariene tocmai pentru idealul pe care îl reprezintă.

Scanned with OKEN Scanner

„Nuncle“ Lear

Regele Lear îngăduie surprinderea mutaţiei de la structura dihotomică simplă la cea dihotomică-antonimică. Ne amintim că dihotomia este un fenomen de *„diviziune a anumitor tulpine în ramuri bifurcate“*. Or, această definiţie se potriveşte perfect celor afirmate în primele două replici ale tragediei. *„K e n t: Credeam că regele mai mult îl îndrăgeşte pe ducele de Albany decît pe Cornwall. G l o u c e s t e r: Şi nouă tot aşa ni s-a părut întotdeauna; dar iată că la împărţirea împărăţiei nu se vădeşte care dintre duci e mai preţuit; căci cumpăna e-atît de dreaptă încît, oricît de curioşi am fi, nu putem alege între cele două jumătăţi“* (I, 1, p. 883). Dorim să specificăm faptul că, deşi regatul s-ar cuveni împărţit în trei, şi aşa e în intenţie, la ridicarea cortinei ni se înfăţişează doar o bifurcare a puterii.

Replica a treia prezintă a doua dihotomie simplă a piesei, care ne va însoţi şi ea pînă la sfîrşit, alături de structura conflictuală principală, ca un ecou, iar cîteodată ca un sol al ei. *„K e n t: Acesta nu-i fiul domniei-tale*, my lord? *G l o u c e s t e r:* Sir, *eu l-am crescut (...) Dar mai am un fecior*, sir, *după lege, mai mare ca acesta cu cîţiva ani, însă care nu îmi e mai drag“ (idem)*. Va să zică, Gloucester are doi copii iubiţi în chip egal, unul natural, altul — născut după căsătorie.

Tocmai această similitudine (dragostea cu două roade) îl face pe autor să îi scoată din scenă pe Gloucester şi pe feciorul său Edmund în întîmpinarea regelui Franţei şi al ducelui de Burgundia, egali (pînă în prezent) solicitanţi ai dragostei Cordeliei, cea de-a treia fiică.

Tragedia progresează treptat. Moşia Angliei este deci împărţită în două; dar aceasta în două feluri, aşa după cum s-a arătat: pe de o parte, între Albany şi Cornwall; în noua ipostază, pe de altă parte, între Cordelia şi grupul Regan — Goneril, surorile ei. Drept care soseşte clipa cînd şi Cordelia anunţă dihotomia simplă pe care o va produce căsătoria ei: „*Din fericire, cînd m-oi mărita, / Cel care mîna mi-o va lua primeşte / Jumate din iubirea mea, din griji, / Din datorie*“ (p. 884).

Această parte expozitivă încheiată, dihotomiile simple explodează una după cealaltă, transformîndu-se în dihotomii-antonimice, adică între cele două bifurcări intervine antagonismul.

Acest antagonism în unitate inundă scena, sufocă regatul Angliei. Să urmărim subtila diferenţiere ce răsare între cele două fiice mult iubite. Trunchiem citatul îndată după marcarea ei, ca să devină mai pregnantă. Aşadar, Goneril îl iubeşte pe Lear „*mai presus de orice chip al dragostei*“. Regan preia cuvîntul: „*Dintr-un metal cu sora mea-s făcută / Şi preţuiesc cît ce-i mai bun în ea*“ (se atestă dihotomia simplă). „*În inima-mi tresare / Acelaşi foc al dragostei ce-ţi poartă, / Al ei mai mic e*“ (p. 884). Ştim prea bine că acest „*da-l ei mai mic e*“ le va aşeza pe cele două surori (asemenea ca două picături de apă) pe poziţii potrivnice. Structura dihotomică-antonimică ce ia naştere ar putea fi formulată: îl iubesc pe tata ca tine şi nu ca tine.

Unitatea bifurcată Franţa—Burgundia va fi şi ea antonimizată de către bătrînul rege, cînd o caracterizează: „*Podgoria Franţei şi-al Burgundiei lapte*“ (idem). Regele

Franței va limpezi situația dihotomică-antonimică plutind ca o otravă neștiută în sala tronului; adresîndu-se rivalului său, îi sugerează că prea mult îl îndeamnă inima către talerul zestrei și prea puțin către ființa aleasă; rostește: „*iubirea nu-i iubire*“ (p. 885). Urmîndu-l, Cordelia va denunța comportamentul surorilor sale: „*Știu cine sînteți; / (...) În timp se va vădi ce șiretenia / Ascunde azi*“ (p. 886). Ea acuză cele două chipuri cu care jonglează, folosirea măștilor pentru tăinuirea adevărului.

A sosit momentul unei noi explozii: aceea a dihotomiei simple reprezentată de moștenire. „*Goneril: Dacă tata își păstrează autoritatea, fiind în starea de spirit în care e, această ultimă schimbare a testamentuui nu poate decît să ne jignească*“ *(idem)*.

În nici una dintre tragediile shakespeariene lumea unitară nu evoluează atît de gradat către o lume dihotomică-antonimică. Asistăm la bifurcarea unității, apoi la antonimizarea celor două aspecte, fără ca ele să se scindeze (devenind elemente ale unei antiteze), ci rămînînd două aspecte simultan opuse ale aceleiași identități. Procesul din urmă poate fi cel mai bine urmărit în enunțarea structurii dihotomice-antonimice situațională de bază, element arhitectonic al operei. „*Lear: Neg grija mea paternă, — orice rudenie / Și legături de sînge, o străină / De inima-mi, ca și de mine, fii / Pe veci*“ (p. 884). Goneril preia motivul, explicînd celălalt aspect al lui: „*Întotdeauna a iubit-o cel mai mult pe sora noastră*“ (p. 886). Vădit lucru, Lear se prezintă în același timp ca tată și vrăjmaș. Trei scene mai departe, Bufonul va dezvălui celălalt aspect al acestei structuri: „*Băiatul ăsta două fete și-a surghiunit din cîte-avea și cu adevărat pe-a treia și-a binecuvîntat-o împotriva voii sale*“ (I, 4, p. 889).

Pînă și firava legătură ce mai rămîne în ființă între regele retras și noile stăpîne ale Angliei, Regan și Goneril, este șubrezită de aceeași imposibilitate logică. Solului său, Corn-

wall i se adresează cu cuvintele: „*El linguși nu știe, / I-e mintea dreaptă și cinstită e; / Toți cred că spune adevărul, da. / Cunosc cu ticăloșii-aceștia care / Au viclenii și tăinuite țeluri / Mai multe ca un cîrd de slugi mîrșave*“ (II, 2, p. 894).

Ne amintim că una dintre dihotomiile simple întîlnite o constituia unitatea bifurcată Albany-Cornwall. Pe Cornwall, din citatul acesta, îl vedem evoluînd în sensul lipsei de caracter. Iată acum noua imagine a lui Albany, care dihotomizează-antonimic moștenirea. Deosebit de interesant este faptul că termenii proprii ai portretului prezintă un om cu două chipuri. Nu aceasta e realitatea. Dar terminologia este datorată faptului că autorul portretului își reflectă propria personalitate în cele expuse. Este vorba despre aventurierul Oswald: „*N-am mai văzut un om așa schimbat. / I-am spus de-armata ce a debarcat; / Zîmbi. I-am spus cum că veniți spre el; / A zis: «Cu-atît mai rău!» I-am prezentat / Trădarea unui Gloucester și purtarea / Cinstită-a fiului acestuia. / Prost m-a făcut și că văd tot pe dos. / Ce-ar trebui să-l supere îi place, / Ce-ar trebui să-i placă-l îndîrjește*“ (IV, 2, p. 905).

Fără a insista și asupra altor detalii obositoare, putem afirma că ceea ce aduce nou analiza Regelui Lear față de cele precedente este posibilitatea ca ceea ce azi e enunțat ca egalitate între două părți descinse dintr-un corp comun să se poată dovedi mîine ca inegalitate antitetică internă, posibilitatea ca egalitatea să însemne și inegalitate, posibilitatea ca împărțirea-echitabilă, să conțină în germene inechitatea autentică.

Geneza gîndirii dihotomice-antonimice, în cazul lui Lear, pornește de la o confuzie. El comentează declarația Cordeliei: „*Atît de tînără și-atît de rea*“ (I, 1, p. 884). Dar cînd rostește cuvîntul „tînără“, gîndește: tînărul este bun; vrea să spună, de fapt, atît de bună și atît de rea. Deci, cu această propoziție, el își definește fiica printr-o structură dihotomică-antonimică, tocmai pe ea care este întru totul după cum se

Scanned with OKEN Scanner

autoexplică: „*Atît de tînără*, my lord, *şi de cinstită*“ *(idem)*. Această etichetare greşită se datorează, pe de o parte, confuziei pe care o face între planul raţional şi cel afectiv, pe de altă parte, incapacităţii lui de a discerne minciuna de adevăr. Şi, într-un plan mai profund, care ar putea fi substratul acestui instabil complex al cunoaşterii la rege dacă nu gîndirea dihotomică-antonimică pe care o purta în sine ca pe un continuu perturbator al judecăţii sănătoase?

El nu trăieşte situaţia dihotomică-antonimică în acelaşi mod ca şi Edmund. Acesta din urmă o deduce şi o va induce în folosul său, cu răceală, construind o lume cu două aspecte pentru a se putea mai bine strecura printre ele către ţelul său politic mîrşav, atît de asemănător cu al lui Iago. (Nu spune el fratelui său: „*Nu-s om cinstit dacă ţi-aş spune că e bine intenţionat faţă de tine?*“ (I, 2, p. 887). Întocmai acelui maniac al puterii ce îl va distruge pe maur, bătîndu-se în piept în faţa cui vrea să-l asculte, şi el strigă că e „cinstit“. Condiţiile sociale în care îşi dezvoltă Edmund comportamentul dihotomic-antonimic sînt: „*Părintele credul, un frate nobil, / A cărui fire ignorează răul / Nebănuind pe nimeni; pe a lui / Prostie călăreşte isteţimea mea*“ (I, 2, p. 887—888)

Întîia sugestie de gîndire dihotomică-antonimică pe care o face tatălui său este una de limbaj, cu aspect anodin. Ţine epistola măsluită în mînă. O flutură pe lîngă obrazul lui Gloucester, făcînd nazuri ca o mironosiţă: „*Vă voi jigni şi de-o păstrez şi dac-o dau*“ (I, 2, p. 886). Aşadar, tehnica lui este să obişnuiască gîndirea victimei cu posibilitatea existenţei unui comportament dihotomic-antonimic. În vederea acestui scop strecoară figura de stil de mai sus, în treacăt, în şirul logic al convorbirii. Acum, cînd Gloucester e iniţiat fără să o ştie, Edmund face următorul pas: „*Nădăjduiesc întru explicarea fratelui meu, că a scris-o numai pentru a-mi încerca virtutea*“ *(idem)*. După cum se vede, îl acuză pe Edgar de falsitate. Dar o face într-o lumină favorabilă, pentru

Scanned with OKEN Scanner

că mătrăguna are gust rău și cerul gurii tatălui nu s-a obișnuit cu ea. Bineînțeles, avem de-a face cu o mascare a propriei falsități. Lecția este simplă: acuză-ți victima de propriile tale păcate și vei fi socotit virtuos.

Una dintre cele mai abile născociri ale gîndirii dihotomice-antonimice este teoria spionajului în lanț, analizată asupra eseurilor lui Montaigne.[1] Să vedem cum este ea aplicată în această tragedie. „*E d m u n d: Dacă înălțimea voastră socotește potrivit, o voi conduce într-un loc tainic ca să ne poată auzi discutînd despre aceasta, astfel ca, încredințată de auz, să trageți singur concluziile drepte.*“ (p. 887). Deci, Edmund, în calitate de provocator, îl spionează pe Edgar, iar Gloucester îi spionează pe ambii. Numai că prea credulul tată nu cunoaște următorul pasaj din *Eseurile* lui Montaigne: „*Cel pentru care trădezi pe unul, căruia tot pe atît de binevenit ești, nu știe el oare că vei face cu el de asemenea? (...) Căci oamenii cu două fețe sînt folositori în cele ce-ți aduc, dar trebuie să ai grijă ca ei să ducă cu dînșii cît mai puțin*“ *(op. cit.*, III, I). Într-adevăr, Edmund, după ce adoptă o mască comportamentală („*Replica mea va fi ticălos melancolică, oftatul ca al unui client al ospiciului*“, *idem*), își întîmpină fratele cu exact aceeași propunere: „*Te voi ajuta să-l auzi pe tatăl nostru vorbind*“ *(id.)*. Va să zică, îi propune ca el însuși, în calitate de provocator, să-l spioneze pe Gloucester, iar Edgar să-i spioneze pe amîndoi. Se remarcă dublul aspect dihotomic-antonimic al situației spionării.

În *Othello*, Provocatorul (Iago) discută cu Victima 2 (Cassio). Sînt spionați de către Victima 1 (Othello). Provocatorul este creierul acțiunii.

În *Hamlet* (scena teatrului în teatru), Provocator și creier al acțiunii este Victima 1 (Hamlet), care spionează Victima 2

1. Vezi articolul citat: Mihai Rădulescu, *Stilistica antropologică. O aplicație: Gîndirea dihotomică-antonimică*, în „Revista de istorie și teorie literară“, tomul 24, nr. 4, 1975, p. 487.

Scanned with OKEN Scanner

(Claudius). În scena discuției Hamlet-Ofelia, Provocatorul și creier al acțiunii (Polonius) spionează Victima 1, împreună cu Victima 2.

În *Regele Lear*, Provocatorul și creierul acțiunii (Edmund) propune o discuție cu Victima 2 (Edgar), fiind spionat de Victima 1 (Gloucester); propune o a doua discuție, de data aceasta cu Victima 1, fiind spionați de Victima 2. Sesizăm deosebirea față de tragediile anterioare. Pentru Edmund, Victima 1 (Gloucester) reprezintă un aspect al eliberării sale, iar victima 2 (Edgar) celălalt aspect.

Idealul gîndirii dihotomice-antonimice poate fi rezumat după cum urmează: răsturnarea valorilor unanim acceptate, în favoarea intereselor personale sau de grup. Acest ideal este atins prin provocarea confuziei privind valorile unanim acceptate. Confuzia se realizează prin intermediul întregii panoplii a mijloacelor gîndirii dihotomice-antonimice de falsificare a realității. Acest ideal variază de la o situație la alta. În cazul tragediei analizate el este: „părinții să asculte de copii". „*L-am auzit adesea susținînd că potrivit ar fi ca atunci cînd feciorii sînt maturi și părinții în declin, tatăl să fie sub tutela fiului, iar fiul să-i drămuiască avutul*" *(id.)*, va spune Edmund despre fratele său, afirmîndu-și, de fapt propriul ideal. Gloucester confirmă acest ideal prin amarele sale constatări: „*Fiul se ridică împotriva tatălui: regele încalcă legea firii; în cazul lui tatăl e-mpotriva copilului. Am văzut tot ce poate da vremea noastră: intrigi, deșertăciune, trădare și toate dezechilibrările dăunătoare, ne însoțesc fără odihnă spre morminte*" *(idem)*. El completează situația dihotomică-antonimică cu reversul care îi lipsea; mai mult, descrie chipul societății dominată de comportamentul dihotomic-antonimic. Goneril introduce acest ideal în structura arhitectonică principală (se referă la Lear): „*Bătrîni senili sînt iar copii; se cade / Cu-asprime să-i răsfeți cînd se prostesc*" (I, 3, p. 888). Acest ideal este pus în practică de către cele două surori.

Scanned with OKEN Scanner

Și Regan îi împrumută glasul său: „*O, sir! dar ești moșneag, / Iar firea-n tine stă la asfințit. / Să fi condus e cazul de cel care / Mai bine-ți vede starea decît tine*“ (II, 4, p. 896).

Este interesant că nu peste mult timp, dincolo de Canalul Mîncii, în cel de-al doilea roman științifico-fantastic din istoria literaturii universale, *Istoria comică a statelor și imperiilor din lună și din soare*, Cyrano de Bergerac (1619—1655) va concepe o satiră de zile mari a acestui ideal, argument în favoarea ideii că ascultarea copiilor de către părinți era un vis intens vehiculat în această epocă ce alăptase o criză dihotomică-antonimică de masă, vis ridiculizat și de viitoarea generație de scriitori.

Determinarea idealurilor gîndirii dihotomice-antonimice și observarea reapariției lor constituie o primă etapă a prevenirii crizei dihotomice-antonimice, că este individuală sau de masă.

Omul în fața gîndirii dihotomice-antonimice e omul într-o lume de capcane. El riscă la orice pas fie să devină victimă, fie să se contamineze. În întîia scenă a tragediei, Kent surprinde gîndirea dihotomică-antonimică a Regelui; exclamă: „*Lear e nebun (...) Regele alunecă spre nebunie*“ (p. 884) și, pe dată, contaminat, vorbește el însuși folosind pentru aceeași persoană două apelative opuse: „*Mărite Lear (...) Ce vrei să faci, bătrîne?*“ *(idem)*. Se pare că nu poți răzbi într-o lume dihotomică-antonimică decît sprijinindu-te pe un comportament similar (s-a discutat cu prilejul comentării nebuniei lui Hamlet). Asta îl face pe Kent să se travestească: „*De-aș putea și-accentul să-mprumut, / Să-mi schimbe graiul după cum schimbat-am / Și-nfățișarea, țelul bun mi l-aș / Atinge sigur*“ (I, 4, p. 888). Totuși, cînd, așa deghizat, Lear îl întreabă: „*Cu ce te ocupi? Ce vrei de la noi?*“ Kent răspunde, uitînd de rolul pe care îl joacă: „*Mă strădui să fiu pe măsura a ceea ce par*“ *(idem)*.

Scanned with OKEN Scanner

Toţi cei din preajma personajelor implicate în astfel de situaţii susceptibile de două interpretări antagonice se înscriu în joc. Este cazul Bufonului, printre alţii: „*Mă-ntreb ce fel de neam poţi fi cu fiicele tale: ele pun să fiu biciuit pentru a fi grăit adevărul, tu m-ai biciui pentru minciună*“ (p. 889). La fel, al lui Albany, căruia soţia sa, Goneril, îi mărturiseşte că nu-i condamnă blînda amabilitate şi politeţea dar că ele dovedesc lipsă de inteligenţă (I, 5). Tocmai pentru a se feri de astfel de riscuri, omul care vrea să supravieţuiască şi să îşi realizeze planurile, oricît i s-ar împotrivi adîncul fiinţei, ajunge să se înfrîngă şi să se mascheze. Am fost martorii frămîntărilor lui Kent. Ne amintim de momentul în care Cornwall îl acuza de făţărnicie; iată-l străduindu-se să dea glas linguşirii făţarnice, dar cu cîtă stîngace şarjă: „*K e n t: În numele-adevărului cel drept, / Cu-ngăduinţa măreţiei tale, / A cărei influenţă, ca văpaia / Ce-n fruntea însorită a lui Phoebus... C o r n w a l l: Ce vrei să spui cu asta? K e n t: Că pot vorbi şi altfel de cum mi-i firea, din moment ce vorba mea ai mustrat-o. Ştiu*, sir, *că nu-s născut linguşitor*“ (II, 2, p. 894). Nu este o adoptare a comportamentului dihotomic-antonimic de dragul salvării propriei persoane, ci utilă (singura cale) pentru demonstrarea adevărului. Ceea ce ar fi în matematici demonstraţia prin reducere la absurd.

Bogăţia general umană a piesei ne pune la dispoziţie şi exemplul adoptării lui în scopuri de apărare a persoanei. Edgar nu îşi poate izbăvi viaţa decît prin acceptarea travestiului, prefăcîndu-se nebun. Societatea îl obligă să prefere linguşirii umilirea. El refuză să intre în tagma prefăcuţilor. Pînă şi cei de pe treapta de jos îl însoţesc pe drumul demnităţii însîngerate. A doua slugă e gata să se arunce în braţele facerii de rele dacă Regan şi soţul ei vor avea parte de bine (III, 7). Cum să nu simţi că înnebuneşti? „*E boala vremii noastre cînd nebunii îi conduc pe orbi*“ (IV, 1, p. 904). Părinţii uită de dragostea firească pentru copiii măruntaielor lor,

Scanned with OKEN Scanner

copiii de aceea față de părinții lor, frații se urăsc între ei, soțiile doresc moartea soților. Iubirea este pîngărită.

În această tragedie, în care toate elementele concură creind o desăvîrșită utilizare a tuturor formelor generate de gîndirea dihotomică-antonimică, era necesară o dovadă a conștiinței creatorului privind acest mijloc de cunoaștere. Într-adevăr proba ne vine în întîmpinare. Întîlnim o structură dihotomică-antonimică artificială, o structură lingvistică conținînd în același cuvînt atît noțiunea simbolizată, cît și negarea ei. William Shakespeare alcătuiește cuvîntul *nuncle (n + uncle)*, analizat la începutul lucrării. Această structură dihotomică-antonimică artificială și, mai mult decît oricare, voluntară, ne îndrituiește să afirmăm că analizele făcute de noi reflectă un domeniu foarte important al creației shakespeariene și complet neexplorat încă. Deși menționarea ei apare abia către sfîrșitul eseului, ea este piatra de temelie a cercetărilor făcute și criteriul adevărului.

Scanned with OKEN Scanner

ACTUL IV, SCENA 6 *(Fragment)*

O cîmpie lîngă Dover.

Intră Gloucester şi Edgar, îmbrăcaţi ţărăneşte.

Gloucester: *Cît mai avem s-ajung pe creastă sus?*
Edgar: *Acum ajungi; nu vezi ce greu suim?*
Gloucester: *Dar parcă n-aş urca.*
Edgar: *Ba ce urcuş!*
N-auzi cum vuie marea?
Gloucester: *Zău că nu.*
Edgar: *Atunci, şi-auzul te-a lăsat. Pesemne*
Că de la ochi se trage ş-asta.
Gloucester: *Poate;*
Îmi pare că şi glasul ţi-e schimbat,
Şi vorba ta-i cu şart şi-i mai aleasă.
Edgar: *Te-nşeli, nimic nu s-a schimbat la mine,*
Decît în strai.
Gloucester: *Vorbeşti cu şart, vezi bine.*
Edgar: *Hai, domnule;-am ajuns; stai nemişcat.*
Te-apucă spaima cînd priveşti în jos;
Sub noi e-un stol de ciori, ce par de-aici
Un norişor de gîze; colo-atîrnă,
La jumătatea hăului de stînci

Scanned with OKEN Scanner

Cît capul lui, un om care culege
Mărar-de-mare — cruntă meserie!
Pescarii care umblă-acum pe plajă
Par niște șoricei, și mai departe,
Un bastiment la ancoră-i mai mic
Decît o barcă-n ceață, o părere,
Iar bărcile nici că se mai zăresc.
Talazurile care se frămîntă
Bătînd prundișul, uite, nu se-aud,
Atît de sus sîntem. Nu mă mai uit,
Că mi se-nvîrte mintea și mă tem
Să nu mă prăbușesc.

Gloucester: *Mă du la tine.*

Edgar: *Dă mîna; ești acuma la un pas*
De marginea prăpastiei; sub soare
Nimica nu m-ar face să m-arunc.

Gloucester: *Acum dă-mi drumul. Uite înc-o pungă,*
Prietene, în ea-i un giuvaer
De mare preț, pentr-un sărman ca tine;
Sfințească-l zeii, talisman să-ți fie.
Te du, ia-ți bun-rămas. S-aud cum pleci.

Edgar: *Păi, s-auzim de bine, bune domn!*

Gloucester: *Îți mulțumesc din inimă! Cu bine!*

Edgar (aparte): *Nu m-aș juca cu deznădejdea lui,*
De n-ar fi să i-o vindec.

Gloucester (îngenunchind): *O, zei mari!*
Mă las de lumea asta și mă lepăd
Sub ochii voștri de durerea mea,
În pace; de-aș putea răbda-nainte
Povara ei fără să intre-n luptă
Cu de ne-nvins puterea voastră-naltă,

Scanned with OKEN Scanner

Aş aştepta să ardă pîn' la capăt
Feştila ne-nsemnată-a vieţii mele.
De-i Edgar viu, aveţi-mi-l în pază!
Acum ia-ţi calea, omule.

Edgar: *Drum bun!*

(Gloucester sare înainte şi cade.)

Ai şi plecat? Mă-ntreb cum poate omul
Comoara vieţii singur să şi-o piardă,
Cînd însăşi ea se pierde-aşa uşor.
Dacă era unde credea că este,
Nimica n-ar mai crede. Viu, sau mort?
Hei, domnule, prietene, ascultă!
Vorbeşte! Nu cumva o fi murit?
Îşi vine-n fire. Cum te simţi?

Gloucester: *În lături!*
Să mor mă lasă!

Edgar: *Ce fel de arătare eşti, sau fulg*
Sau mîţişor de vară, ca să cazi
De la atîţia stînjeni pînă jos
Şi să nu crăpi ca oul? Mai răsufli,
Eşti zdravăn şi nu sîngeri şi vorbeşti,
Eşti teafăr. Dacă zece mari catarge
Le-ai pune cap la cap, tot n-ai cuprinde
Cît drum ai străbătut în jos, la vale,
Eşti un miracol. Ia mai zi ceva.

Gloucester: *Dar am căzut, au ba?*

Edgar: *De sus, din piscul cel spăimos, de cretă,*
Priveşte: la asemenea-nălţime
Nu vezi şi n-auzi ciocîrlia; uite!

Gloucester: *Vai, eu n-am ochi!*
Nenorocirea n-are măcar dreptul

Scanned with OKEN Scanner

Prin moarte a sfîrşi? Îi rămăsese
O mîngîiere; că putea-n ăst fel
Tiranului să i se-mpotrivească,
Mînia şi trufia înfruntîndu-i.

Edgar: *Dă-mi mîna: — hopa, sus! — Ei, cum îţi e?*
Picioarele le simţi? Cum stai?

Gloucester: *Prea bine.*

Edgar: *Una ca asta-ntrece-nchipuirea,*
Dar ia zi, sau pe creastă ce era
Fiinţa ceea care te-a lăsat?

Gloucester: *Un biet nefericit, un cerşetor.*

Edgar: *De-aici, de jos, cum mă uitam, părea*
Că are nişte ochi ca luna plină,
Şi mii de nasuri, coarne răsucite,
Şi se zbătea ca marea furioasă.
Un fel de drac. Fii mulţumit, tăicuţă,
Că zeii, care-s mîndri că-şi bat joc
De-a lumii slăbiciune, te-au scăpat.

Gloucester: *Mi-aduc aminte-acum. De-aci-nainte*
Răbda-voi suferinţa, pînă cînd
Îmi va striga: „Destul, destul!“ şi „Mori!“
Acel de care zici credeam că-i om;
E drept că-mi tot spunea ceva de draci.
El m-a călăuzit acolo sus.

Edgar: *Gîndeşte-te de-acum numai la bine!*

(Intră Lear, împodobit fantastic cu flori sălbatice.)

Dar cine vine-ncoace? Niciodată
O minte-ntreagă nu şi-ar veşmînta
Stăpînu-n chipul ăsta.

Lear: *Nu mă pot aresta pe-nvinuirea că am bătut*
bani falşi; eu sînt regele!

Scanned with OKEN Scanner

Edgar (aparte): *O, întristătoare privelişte!*

Lear: *În chestii din astea, natura e mai dibace decît arta. Uite şi sculele. Acela de colo mînuieşte arcul ca o sperietoare de ciori. Taie-mi un cot de postav. Ia te uită colo, un şoarece! Sst, sst! Cu-o bucăţică de caşcaval, s-a făcut! Aruncă mănuşa asta: vreau să provoc un zmeu la luptă. Aduceţi-mi alebarda. Daţi semnalul. Tii, frumos zbori, păsărico! În ţintă, în ţintă! Bravo! Hei, dă parola!*

Edgar: *Maghiran!*

Lear: *Treci.*

Gloucester: *Cunosc glasul acesta.*

Lear: *Aha! Goneril, cu o barbă mare albă! Se linguşeau pe lîngă mine, ca javrele. Îmi lăudau barba albă, cînd mie abia-mi dăduseră tuleiele negre. La toate vorbele mele răspundeau cu sfinţenie, numai* da *şi* nu. *Aceste* da-*uri şi* nu-*uri nu s-au arătat a fi sfinţi prea buni. Cînd m-a bătut ploaia prima oară, şi vîntul a făcut să-mi clănţăne dinţii, cînd tunetul n-a vrut să tacă la porunca mea, atunci mi-am dat seama şi i-am mirosit eu cine-mi erau. Da, da, nu erau oameni de nădejde şi de cuvînt; îmi spuneau că sînt atotputernic. Minciună! Un guturai e mai tare ca mine.*

Gloucester: *Mi-aduc-aminte bine de-acest glas:*
Nu-i regele?

Lear: *Din creştet pînă-n tălpi;*
Doar să mă uit, şi tremură supuşii!
Pe omul ăsta-l iert. Ce vină ai?

Scanned with OKEN Scanner

Un adulter?
Nu vei muri; să mori din adulter?
Şi pasărea şi musca-şi fac de cap
În văzul tuturor;
Lăsaţi împreunarea să-şi ia zborul,
Căci fiul cel din flori, cel al lui Gloucester,
Mai bine s-a purtat cu tatăl lui
Decît fetele mele zămislite
Din legiuitul aşternut.
Desfrîul facă-şi placul fără frîu:
Am trebuinţă de soldaţi!
Uitaţi-vă la preacinstita doamnă
Cu-al ei surîs candid, de parcă-ar ţine
Un bulgăr de zăpadă-ntre genunchi;
E-atît de ruşinoasă, că roşeşte
Doar la auzul vorbei de plăcere.
Ei bine, nici dihoriţa, nici iapa,
Nu sînt mai pofticioase decît ea.
Mai sus de brîu sînt fete cumsecade,
Şi dincoace de brîu parcă-s centauri:
Deasupra sînt cu cerul; jos — cu iadul;
Sînt iad şi beznă, flăcări puturoase.
Pfui!...
Dă-mi un dram de civetă, bunule spiţer, să-mi dezinfectez imaginaţia. Ţine-ţi plata.

Gloucester: *O, dă-mi voie să-ţi sărut mîna.*

Lear: *Stai mai întîi s-o şterg; miroase-a moarte.*

Gloucester: *O, năruită operă-a naturii!*
Această lume-a noastră mare fi-va
Tot astfel nimicită? — Mă cunoşti?

Scanned with OKEN Scanner

Lear: *Mi-aduc bine aminte de ochii tăi. De ce te uiți cruciș? Te osteneşti degeaba, Cupidon, nu vreau să mai iubesc. Ia citeşte epistola asta semeață. Vezi numai cum e scrisă.*

Gloucester: *De-ar fi din soare fiecare slovă,*
Şi tot nu le-aş vedea.

Edgar (aparte): *Ce întîmplare!*
Nicicînd n-aş fi crezut-o, povestită,
Dar este-aşa. Şi inima mi-e frîntă.

Lear: *Citeşte.*

Gloucester: *Cum? Cu goalele-mi orbite?*

Lear: *Oho, chiar atît de bine semănăm? Nici ochi în cap, nici bani în pungă? Cu alte cuvinte, pe cît mergi de greu cu ochii, pe-atîta de uşor cu punga? Dar mersul lumii cum îl vezi?*

Gloucester: *Îl ghicesc.*

Lear: *Ce, eşti nebun? Să vezi mersul lumii pe ghicite? Priveşte-l cu urechile. Ascultă cum îl stoarce judecătorul pe hoțul nepricopsit. Ia întoarce foaia. Hocus-pocus. Ei, acum — care-i hoțul şi care judecătorul? Ai văzut cum latră cîinele din ogradă la un cerşetor?*

Gloucester: *Da, doamne.*

Lear: *Şi cum fuge sărmanul de teama lui. Atunci îți poți da seama cum se înfățişează, în toată măreția ei, autoritatea noastră: un cîine temut fiindcă e la putere.*
Tu, paznic ticălos, opreşte-ți biciul
De ce-o izbeşti cu-atîta sîrg în spate
Pe-această biată fată păcătoasă?

Scanned with OKEN Scanner

De dîre vii vărgheazâ-ți tu spinarea,
Că de la tine i s-a tras păcatul.
Datornicul e dus la eșafod
De cămătar. Prin haina zdrențuită,
Cele mai mici păcate se zăresc;
În vreme ce atlazul și dantela
Și blănurile scumpe ascund tot.
Cînd mișelia-și pune-armuri de aur,
De ea se frînge-a judecății spadă;
Îmbrac-o-n strai sărman și-o va străpunge
Cu paiul un pigmeu. Eu zic că nimeni,
Nu-i nimeni vinovat cu-adevărat.
I-am grațiat pe toți. Prietene,
Învață asta bine de la unul
Ce-l poate amuți pe-un procuror.
Atîrnă-ți ochi de sticlă, precum fac
Scîrboșii sfetnici, vrînd astfel să pară
Că văd mai clar ca tine. Și-acum, hai,
Hai: trage-mi cizmele; mai tare! — Așa!

Edgar: *Ce-amestec de bun-simț și aiurare:*
Cît cuget clar în nebunia lui!

Lear: *De vrei să-mi plîngi destinul, ia-mi tu ochii.*
Eu te cunosc. Ești Gloucester. Ai răbdare.
Bătură pîn-aici un drum de lacrimi.
De cînd am dat întîi cu nasu-n aer,
Tu știi că ne-am zbătut și am țipat.
Acum îți țin o predică. Ascultă.

Gloucester: *Vai, vai și-amar!*

Lear: *Noi cînd ne naștem plîngem că intrăm*
Pe-această mare scenă de bufoni.
Ne șade bine tichiuța asta!

Scanned with OKEN Scanner

Frumoasă stratagemă: ce-ar fi dacă
Mi-aș potcovi toți caii cu postav,
Și cînd voi da năvală peste gineri,
Atunci, omoară, -omoară, -omoară, -omoară!

În românește de Mihnea Gheorghiu

Scanned with OKEN Scanner

Chipul omului

Înainte de a încheia, se cuvine să ne oprim o clipă la două portrete din lumea shakespeariană extrem de discutate. Între ele pana lui Shakespeare a înscris sute de chipuri a căror individualitate ne însoțește pretutindeni ca și oricînd în viață.

Într-o conversație avînd loc între Iulius Caesar și Antonius, cel dintîi face incidental descrierea lui Cassius, încercînd mai curînd să-și lămurească propriile simțăminte decît adresîndu-se conlocutorului său (I, 2, p. 800—801). Caesar se vrea înconjurat de oameni grași, nemăcinați de vise ori ambiții, bărbați pe care roadele bucuriei și bunăstării să îi îndepărteze de orice bărbătească întrebare, mîncăi și epicureeni efeminați, netorturați de ispita unui mai bine, unui-mai-bun și unui mai-drept posibil, somnoroși ziua, iar noaptea îngeri de cumințenie, dormind buștean. Dar Cassius are „*privire-nfometată, slăbănoagă; / Gîndește mult prea mult.*“ Brusc, conducătorul de oști generalizează: „*periculoși bărbații de-acest soi*“. Antonius evită adevărul enunțat (cu fals aspect universal, cu părtinirea subiectivă care din omul progresului face un om periculos) și ia apărarea lui Cassius, scoțîndu-l, pe nesimțite, din rîndurile intelectualilor, izvor de primejdie pentru dictatura lui Caesar. Caesar rămîne la simpla lui remarcă, atît de bogată în dedesubturi. „*De-ar fi mai gras!*“ Dar afirmă că nu se teme de el. Totuși, ceva îl

Scanned with OKEN Scanner

·mpinge să se dumirească de ce simte că acel Cassius ar fi de temut.

Este un om cu răgaz, Cassius acesta, drept care citește prea mult, are un excepțional simț de observație și, culmea, îl și folosește; așadar, nu îi este deajuns să citească istorie și filozofie, mai citește și printre rînduri acțiunile mai marilor săi. Îi displac spectacolele, muzica, pentru că este obsedat de cele ce se petrec în jurul său; e un fanatic al realităților sociale. Zîmbește rar. Iar ceea ce este mai straniu, e că atunci cînd o face ar rîde parcă de sine însuși. Dacă omul se poate lua pe sineși peste picior, de ce anume în lume ar putea fi oprit ca să rîdă și de ceilalți? Rîzi de defecte. Cine își vede defectele proprii (lucru atît de greu și atît de neobișnuit), cu cît mai mult le vede pe ale altora și cu cît mai grave le simte pe ale superiorilor săi ierarhici. Și cînd afli, astfel, că ești condus de către oameni îndoielnici, cum mai poți sorbi tihna clipei? Inima ta nu mai cunoaște odihna. Caesar încearcă, făcînd acest portret, să îi explice lui Antonius „*ce este de temut*“, nu ce îl înfricoșează pe el (zice) și adaugă: „*căci eu tot Caesar sînt*“, ascunzîndu-și groaza încolțită în spatele scutului unui renume efemer.

Acesta este portretul revoluționarului din toate vremurile: un om ros de întrebări, conștient de realități, hotărît să afle o cale de schimbare a lor, pe care o caută, zi și noapte, în trecut, prezent, în dialectica vieții.

Scanned with OKEN Scanner

Cei doi tineri din Verona

ACTUL III, SCENA I, *(Fragment)*

L a u n c e (...scoţînd o hîrtie): *Iată catalogul stării ei. I m p r i m i s. Poate căuta şi căra. Păi, nici un cal nu poate face mai mult; nu, un cal nu poate să caute, poate doar să care; aşadar e mai bună ca o mîrţoagă.* Item. *Poate să mulgă; ia te uită, o virtute dulce pentru o fată cu mîinile curate (...) S p e e d* (citeşte la rîndul lui): Imprimis. *Poate să mulgă. L a u n c e: Da, asta o poate face. S p e e d:* Item, *face bere bună. L a u n c e: De-aici şi proverbul: binecuvîntează pe cel ce face bere bună. S p e e d: Item, poate să coasă. L a u n c e: E totuna cu a spune: dar ştie să rupă aţa? S p e e d:* Item, *ştie să împletească ciorapi. L a u n c e: La ce bun să te-agăţi de-o femeie, dacă ştie să te-ncalţe? S p e e d:* Item, *ştie să spele şi să frece. L a u n c e: Asta-i o virtute deosebită; în cazul ăsta nu mai are nevoie să fie nici spălată, nici frecată. S p e e d:* Item, *ştie să toarcă. L a u n c e: Atunci o să pun lumea pe roate să aibă din ce să-şi cîştige existenţa. S p e e d:* Item, *are şi multe virtuţi fără de nume. L a u n c e: Cum ar veni, virtuţi din flori; că, nu-şi cunosc tatăl, de bună seamă, de aia n-au nume. S p e e d: Aici urmează cusururile ei. L a u n c e: E-o cursă strînsă între ele şi virtuţi. S p e e d:* Imprimis, *nu trebuie pupată pe nemîncate, asta în legătură cu răsuflarea ei. L a u n c e: Ce mai, păcatul ăsta îl astupi cu o masă dimineaţa. Citeşte mai departe. S p e e d: Are gura*

Scanned with OKEN Scanner

dulce. Launce: Asta cumpăneşte duhoarea din ea. Speed: Zău că vorbeşte-n timpul somnului. Launce: Asta nu contează, totu-i să nu doarmă cînd vorbeşte. Speed: Item, *Vorbeşte rar. Launce: Prost e ăla de-a pus-o p-asta printre cusururi. Să vorbeşti rar este singura calitate a unei femei. Te rog, scoate-o şi pune-o ca virtutea cea mai de seamă. Speed:* Item, *e mîndră. Launce: Şterge-o şi p-asta; e moştenirea Evei şi nu-i poate fi smulsă. Speed:* Item, *e ştirbă. Launce: Cu atît mai bine, n-are dinţi să muşte. Speed:* Item, *apreciază cam des băutura. Launce: Dacă-i băutură bună, aşa se cuvine; de n-o face ea, o fac eu; lucrurile bune trebuie preţuite. Speed:* Item, *e prea darnică. Launce: Cu vorba nu se poate, că scrie că e-nceată; cu punga n-o să fie, c-am s-o ţin zăvorîtă; cu altceva se prea poate, şi nu pot face nimica. Aşa că treci mai departe. Speed:* Item, *are mai mult păr ca minte, mai multe cusururi decît păr, mai mulţi bani decît cusururi. Launce: Opreşte-te, e-a mea; de două sau de trei ori la ultima rubrică am luat-o şi m-am lepădat de ea. Repetă asta. Speed:* Item, *are mai mult păr ca minte... Launce: Mai mult păr ca minte? se poate; o s-o şi dovedesc; cîrpa acoperă sarea, deci e mai lată ca drobul; părul care acoperă mintea e mai mare ca ea, căci ce este mai mare ascunde ce este mai mic. Ce urmează? Speed: Şi mai multe cusururi decît păr... Launce: Asta-i cumplit! Ah! aici mă lepădasem. Speed: Şi mai mulţi bani decît cusururi. Launce: Iată o vorbă care face cusururile simpatice. Mda, o să fie a mea.*

*

Întocmirea unei astfel de liste a calităţilor şi defectelor unui subiect, cu rubrica obligatorie a „observaţiilor", constituie un obiectiv de bază al muncii psihologului şi mai ales

Scanned with OKEN Scanner

a psihologului școlar (sub numele de fișă psiho-pedagogică). Ea este și o distracție a elevilor din clasele mici, neam de neamul lor, sub numele „oracol", copiii jucîndu-se astfel de-a caracterizarea psihologică. De ce nu și fișa premaritală, propusă de William Shakespeare?

Scanned with OKEN Scanner

Epilog

Tema acestei cărți este mult prea simplă ca să aibă nevoie de lămuriri suplimentare. Obiectul nostru a fost să demonstrăm că în opera shakespeariană se întîlnesc la tot pasul întîmplări și caractere care clarifică *avant la lettre* cele mai multe concepte, probleme și metode ale psihologiei moderne în toată varietatea lor. Au rămas nespus de multe texte vrednice de a fi comparate cu datele psihologiei noi, dar epuizarea lor ar presupune o carte de prea mare specializare, pe cînd dorința noastră a fost să scriem un eseu ușor de citit, ce să edifice amatorii teatrului lui William Shakespeare asupra unui epitet des folosit, dar puțin înțeles în accepția lui științifică.

În schimb, nu ne-am putut împiedica de a informa cititorul asupra datelor unor cercetări ce am efectuat, apărute în reviste mai greu accesibile ori mai rar căutate, deoarece ele deschid, credem, o cale nouă către ființa umană.

Deși intenția noastră a fost să evităm terminologia specioasă, impusă de progresul investigațiilor (și socotim a nu fi depășit limitele elegantei răbdări), dacă am abuzat de bunăvoința celor care ne-au sărbătorit paginile citindu-le, cerem, cu autentică părere de rău, iertare și solicităm înțelegere și atenție pentru conținut, în pofida iritantelor repetări de nume

Scanned with OKEN Scanner

noi și greoaie. Subliniem că rostul acestor analize ale „gîndirii dihotomice-antonimice“ este de a elucida (pentru moment, de a delimita, ca în cartografie) capacitatea ignobilă a omului de a purta mască, adică de a minți. Un astfel de scop scuză mijloacele. Or, bardul englez a fost cel mai strălucit observator al minciunii care se strecoară ca o șopîrlă veninoasă printre ruinele gîndurilor nobile îmbrîncind tencuiala și varul sub care renascentiștii își ascund setea lor de parvenire.

A înțelege că Shakespeare este un mare psiholog stă la îndemîna oricui. A o afirma e o mare banalitate. A o demonstra este un joc — adevărat — agreabil, dar rămîne, totuși, un joc. Lectura lui Shakespeare presupune mai mult. Lumea personajelor lui e lumea noastră. A-i înțelege eroii înseamnă să ne înțelegem pe noi înșine. A ne înțelege pe noi înșine înseamnă să ne înțelegem semenii. Înseamnă să înțelegem omenirea. Înseamnă să ne apropiem unii de ceilalți. Înseamnă să vedem în prietenul nostru și în cel care ne dușmănește reflectarea aceluiași principiu uman, în esența căruia se contopesc Hamlet cu Falstaff, cu Iulius Caesar, cu Desdemona, cu Timon, cu Viola, cu Richard al III-lea și cu atîția alții și atîtea altele. Căci individul le poartă în sine pe toate cele bune și pe toate cele rele, iar voința este grădinarul acestora, cum ar spune Iago. *Opera* lui William Shakespeare, citită cu ochii rațiunii și ai sufletului, nu ai dorinței de distracție (ce barbarie!), constituie una dintre căile de primă însemnătate către integrarea în acest echilibru general. Înțelegere, alegere, trăire, într-acesta stă taina contactului cu verbul shakespearian. O meditație continuă, în sensul dinamic și transformațional al acestui cuvînt; o iluminare, o împreunare interioară cu adevărul despuiat de straiele

Scanned with OKEN Scanner

parabolei; o coborîre la izvorul proaspăt al realităţii, al dorinţei de autentic şi al greşelii, al setei de tihnă şi al impulsului către singularizare şi monstruos, aceasta înseamnă o lectură din Shakespeare. Teatrul său este puntea pe care o străbatem către rezolvarea problemelor ce ne chinuie. Este cheia odihnei, desfătării, cunoaşterii şi actului (cele trei dintîi nefiind decît aspecte ale celui din urmă).

Atunci cînd exotismul triumfa în fapt şi în literă, atunci cînd contemporanii săi se îmbătau cu aburii aventurilor titanice ale lui Tamerlan, ori cu evadările adevărate şi necruţătoare pe potecile oceanului către orientul apusean nou redescoperit, exoticul pentru William Shakespeare este locul exilului acelui domn Prospero şi care trebuie cu orice preţ raţionalizat, ceea ce va constitui o lege şi pentru mai puţin intelectualul Robinson Crusoe sau eroul birocrat al lui W. Somerset Maugham, identificat de către moralistul (pasionatul iubitor al libertăţii lăuntrice) N. Steinhardt, cu însuşi medicul romancier (*„Exotismul pentru el a lucrat în contrasens, în răspăr, depărtările au reîmprospătat punctul de plecare şi l-au întărit. Dar lui Ulysse, nu i se întîmplă oare la fel? Să fie periplul mereu menit a se încheia circular?“*[1]). Pentru dramaturgul nostru, interesul geografic nici nu există. Italia, da. Nu ca o ţară a lumii, ci ca o provincie a unui spaţiu uman originînd Renaşterea, nobil ţinut de leagăn al celor mai mari cunoscători laici şi occidentali ai sufletului. Danemarca? O vecină de-a Angliei. În schimb, geografia psihicului uman, ce desfătare! Asta s-a şi străduit să cunoască şi să stăpînească magul *Furtunii*. Restul a fost o întîmplare nenorocită, între-

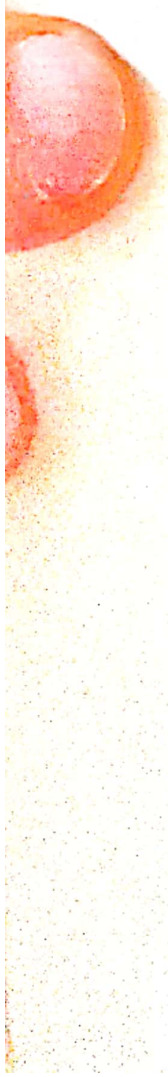
1. N. Steinhardt, *Între viaţă şi cărţi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

rupîndu-l de la studiile sale, aidoma aceleia care l-a făcut pe Kant să-şi părăsească oraşul odată în viaţă. Shakespeare ne-a lăsat un mesaj de o mare profunzime cărturărească, plasat în planul unui verticalism ameţitor: nu aventura, ci ecoul şi semnificaţia ei.

Shakespeare este piscul de pe care îmbrăţişăm depărtările. El este locul de taină în care ne întîlnim cu noi înşine.

MIHAI RĂDULESCU



Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

O mărturisire 5
Experimentul lui Hamlet şi alte experimente 25

Hamlet, prinţ al Danemarcei

Actul II, scena 2 *(Fragment)*. 39

Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine

Actul IV, scena 1 *(Fragment)* 42
Scorpia cu chip de înger 46
Somnul Mirandei 55

Furtuna

Actul III, scena 2 *(Fragment)* 66
Reflexul lui Francis şi o recapitulare necesară 69
Nebunia maurului 78

Othello

Actul IV, scena 1 *(Fragment)* 95
Comedia dramatică din Efes 100

C omedia erorilor

Actul I, scena 1 *(Fragment)* 111
Somnul neliniştit al doamnei Macbeth 117

Macbeth

Actul III, scena 4 *(Fragment)* 125
O lume de şoareci 130

Scanned with OKEN Scanner

Hamlet, prinț al Danemarcei
Actul III, scena 3 *(Fragment)* 141
Sabia păcii 145
„Nuncle" Lear 154

Regele Lear
Actul IV, scena 6 *(Fragment)* 164
Chipul omului 173

Cei doi tineri din Verona
Actul III, scena 1 *(Fragment)* 175
Epilog 177

Lector : ION ACSAN
Tehnoredactor : GABRIELA ILIOPOLOS

Bun de tipar 20.III.1979. Apărut 1979.
Comanda nr. 1217. Tiraj : 19.500 broșate.
Coli de tipar : 11,5.

Comanda nr. 80 284
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"
București — Piața Scînteii nr. 1
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

contemporanul nostru

cn

«Pentru dramaturgul nostru, interesul geografic nici nu există. Italia, da. Nu ca o țară a lumii, ci ca o provincie a unui spațiu uman originînd Renașterea, nobil ținut de leagăn al celor mai mari cunoscători laici și occidentali ai sufletului. Danemarca? O vecină de-a Angliei. În schimb, geografia psihicului uman, ce desfătare!...
Shakespeare este piscul de pe care îmbrățișăm depărtările. El este locul de taină în care ne întîlnim cu noi înșine.»

MIHAI RĂDULESCU

Lei 6

Scanned with OKEN Scanner